Hektor Berlioz.

Studien und Erinnerungen

von

Richard Pohl.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1884.

Hektor Berlioz.

Gesammelte Schriften

über

Musik und Musiker

von

Richard Pohl.

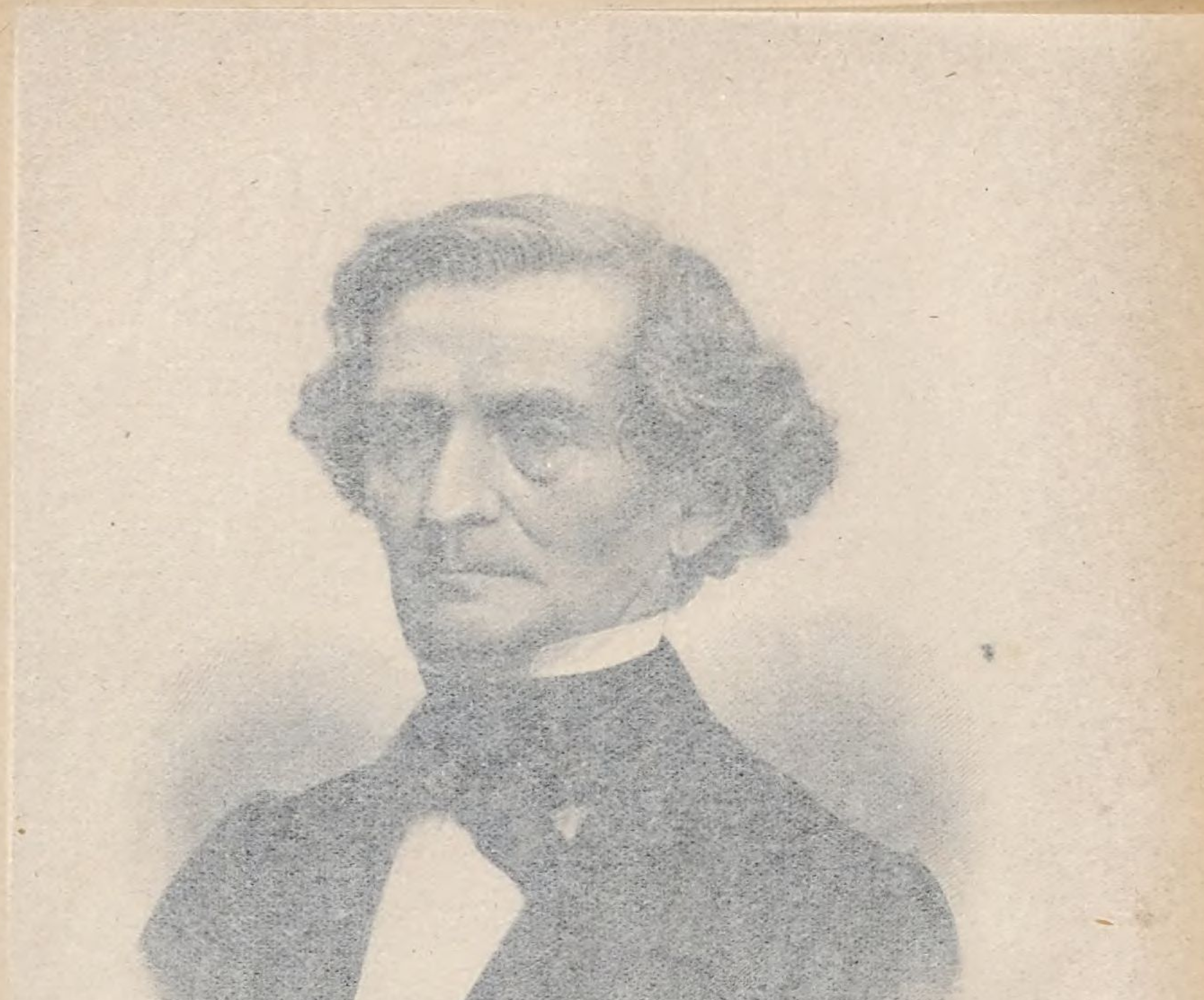
Dritter Band.

Hektor Berlioz.

Leipzig,

Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).

1884.



Verlag von Bernhard Schlicke in Leipzig
(Balthasar Elischer.)

Hektor Berlioz.

Studien und Erinnerungen

von

Richard Pohl.

Leipzig,
Verlag von Bernhard Schlicke
(Balthasar Elischer).
1884.

Seiner Hoheit

Ernst

Herzog von Sachsen-Altenburg

in tiefster Ergebenheit

gewidmet.

In den Annalen der modernen Tonkunst steht unter den Namen der Deutschen Fürsten, welche Ihre besondere Teilnahme und Förderung ihr angedeihen ließen, der Eurer Hoheit in erster Reihe.

Insbesondere ist es der Allgemeine Deutsche Musikverein, welcher seit seiner Gründung der Munifizenz Eurer Hoheit sich zu erfreuen hat; jener Tonkünstlerverein, der es als seine besondere Aufgabe erkennt, die Musik der Gegenwart in ihrem vollen Umfange zu pflegen, und dabei einen internationalen Standpunkt einzunehmen, welcher jede Einseitigkeit ausschließt.

Die Werke von Hektor Berlioz zierten von jeher die Programme der Musikfeste unseres Vereines. Vor allem aber waren es die Musikfeste, die in den Jahren 1868 und

1876 unter der Munifizenz Eurer Hoheit zu Altenburg stattfanden, bei denen Berlioz' größte Werke: das Requiem (in Deutschland überhaupt zum ersten Male vollständig), die Symphonie fantastique und Romeo und Julie (vollständig) zur Aufführung gelangten.

In dankbarer Erinnerung an die Festtage, welche unser Verein unter der persönlichen Teilnahme Eurer Hoheit gefeiert hat, wagt es der unterthänigst Unterzeichnete, sein Buch über Hektor Berlioz mit dem erlauchten Namen Eurer Hoheit zu zieren.

Möchten Eure Hoheit dieses bescheidene Zeichen der Dankbarkeit und Verehrung gnädigst entgegen nehmen.

Richard Pohl.

Inhalt.

Zur Einführung.

Hektor Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, — diese drei Namen bilden eine zusammenhängende Reihe von reformatorischen Thaten, welche mit Beethovens Tode beginnen, bis in die Gegenwart und noch darüber hinausreichen.

Den Anfang können wir ganz genau bezeichnen: er ruht auf Beethoven. Das Ende ist noch lange nicht erreicht. Denn wenn zwei dieser Gewaltigen auch schon von der Erde abberufen sind — Berlioz zuerst — so wirken ihre Werke doch über das Grab hinaus — bis wieder ein Größerer kommen wird. — Doch wir werden das nicht mehr erleben.

Berlioz, der älteste und zuerst Bahn brechende unter ihnen, ist der letzte, welcher des Verständnisses und der Anerkennung seiner Zeitgenossen sich zu erfreuen hatte. Ja, er hat sie bei Lebzeiten in so geringem Maße, in nur so kleinem Kreise gefunden, daß eine allgemeinere Verbreitung seiner Werke eigentlich erst nach seinem Tode beginnt.

Deutschland ist Frankreich hierin vorangegangen. Deutschland hat Berlioz zu einer Zeit schon gefeiert, wo er in seinem Heimatlande völlig isoliert, ja in Gefahr stand, bei Lebzeiten schon vergessen zu werden. — Er ist im Kummer darüber gestorben.

In Deutschland war es vor allen wieder Weimar, wo Berlioz zuerst vollständig erkannt und seiner würdig gefeiert wurde. Hier war das Zentrum der Berlioz-Bewegung, weil Liszt nicht nur zuerst, sondern lange Zeit sogar allein für Berlioz eingetreten ist. Liszts epochemachendes Wirken in Weimar war Richard Wagners Werken zuerst gewidmet, dann aber für Hektor Berlioz nicht minder energisch, wenn auch nicht gleich erfolgreich. Aber jetzt ist unserm Altmeister Liszt die Genugthuung geworden, daß die musikalische Welt auch hier seiner Führung folgt — freilich erst ein Vierteljahrhundert später, als er ihr vorangeschritten.

Und angesichts solcher Thatsachen will man über „Zukunftsmusik" spotten! — — —

Liszts künstlerischer Leitung verdanke ich, daß Berlioz' Künstler-Individualität sich mir zu einer Zeit offenbart hat, wo dem genialen Franzosen noch alle Konzertsäle, und vor allem die seines Vaterlandes, sich ängstlich verschlossen.

Berlioz stand damals — zu Anfang der 50er Jahre — so einsam, daß er den wenigen, ihm aufrichtig ergebenen Kunstjüngern dankbar näher trat. Und so kam es, daß ich mit Berlioz auch in persönliche Beziehungen trat, welche Veranlassung wurden, daß ich seine Schriften in Deutschland einführte und der Übersetzer seiner Opern wurde.

Wie diese drei Großmeister unserer Kunst-Epoche auf mein Leben, meine Richtung, meine Thätigkeit bestimmend eingewirkt haben, so mußten auch der Betrachtung ihres Wirkens die ersten Bände meiner gesammelten Schriften dankbar gewidmet sein. — Während aber über Richard Wagner bereits eine ganze Bibliothek geschrieben ist, über Liszt, wenn auch numerisch viel weniger, doch wertvolle Monographien veröffentlicht wurden, die sich noch vermehren werden, ist die Litteratur über Berlioz von einer erschreckenden Kleinheit, nicht nur in Deutschland, sondern auch in Frankreich.

Ein Sammelwerk über Berlioz, welches, wie das hier vorliegende, kein biographisches ist, sondern sich über seine einzelnen Werke, über seine künstlerische Stellung in der Gegenwart näher verbreitet, ist noch nicht vorhanden, weder in Deutschland, noch in Frankreich. Insofern darf der Verfasser hoffen, eine Lücke ausgefüllt zu haben, wenn auch bei weitem nicht so vollständig, wie er gewünscht hätte.

Eine willkommene Zugabe dürfte das chronologische Verzeichnis sämtlicher Werke von Berlioz sein, dessen mühevolle Herstellung es entschuldigen möge, wenn es noch nicht als vollständig sich erweisen dürfte.

Baden-Baden,
an Berlioz' Todestag.
8. März 1884.

Richard Pohl.

Hektor Berlioz.

Nachruf an den Geschiedenen.

† 9. März 1869.

So ist denn wieder einer von den Gewaltigen, den Großen zur ewigen Ruhe gegangen!

Und nun kommen die Kleinen, die sich bei seinem Leben in scheuer Entfernung hielten, und streuen eifrig Lorbeerblätter auf sein Grab, die für den Lebenden nicht grünen sollten. Bei seinem Totenamte waren sie alle versammelt, die ihn im Leben so einsam gelassen hatten.

„Nun wird man wohl auch meine Werke aufführen“ — hat er, bitter lächelnd, auf seinem Totenlager gesagt. Er kannte seine Zeit und sein Volk, das liebe Publikum und seine werten Kollegen genau.

Immer und immer wiederholt sich dasselbe grausame Spiel mit Künstlerruhm und Menschenglück vor unsern Augen. Immer wieder wird es beklagt — und nie geändert. Der tragischen Helden sind nur wenige, der sie Verkennenden, Anfeindenden und zu Tode Ärgernden sind Legionen — das Ende ist stets dasselbe. Die Rettung kommt immer zu spät. Wie in der echten Tragödie kann nur der *Tod* des Helden die Sühne bringen, die Sühne dafür, daß er ein großer Mann war, der seine eignen Pfade ging und die Souveränität seines Geistes der Menge gegenüber wahrte. Das verzeiht man nie dem

Lebenden, nur dem Toten. Ist er aber erst unter die Erde gebracht, dann spürt man Reue, hält ihm schöne Gedächtnisreden, sammelt seine Werke und setzt ihm schließlich ein Denkmal.

Aber man hat nichts gelernt und nichts vergessen. Dem nächsten großen Mann geht es wieder ebenso. Nur die goldene Mittelmäßigkeit floriert und vermehrt sich wunderbar.

Der Vorwurf trifft natürlich nicht alle. Es hat zu jeder Zeit rühmliche Ausnahmen gegeben, und so auch Berlioz gegenüber. Deutschland war weit gastlicher gegen ihn, als sein eigenes Vaterland. Aber auch in Deutschland war es doch immer nur eine kleine Minorität, — darunter freilich Namen vom besten Klange — die ihm volle Gerechtigkeit widerfahren ließ und eine seiner würdige Anerkennung ihm zu verschaffen suchte. Wieweit diese Bestrebungen ihr Ziel erreichten, wissen wir. Wo Berlioz selbst erschien, oder einer seiner Verehrer und Freunde die Aufführung eines seiner großen Werke — durchsetzte, darf man sagen, da blieb auch meist der Erfolg nicht aus. Dem Publikum war diese lebendige Tonsprache fremdartig — wie konnte es auch anders sein? — aber sie imponierte ihm. Es fühlte instinktiv, daß es einem Großen gegenüberstand, der unter allen Umständen Respekt verdient.

Dann aber kam die landläufige Tageskritik nachgehinkt, remonstrierte und agitierte in geschlossenen Reihen, schrie Zeter und beschwor die Manen der großen Klassiker. Das Mittel hilft allemal. Überall dieselben Schlagwörter von Melodielosigkeit, Formlosigkeit, Mangel an Erfindung, übermäßig großen Mitteln und Schwierigkeiten, Programm- und Zukunftsmusik — überall mit gleichem Erfolg. Das Publikum hat mit Kammerverhandlungen, Börsenmanövern, Organisationsfragen und Arbeiteragitationen zuviel zu thun, so daß es die Diskussion über Kunstfragen der Tagespresse willig überläßt. Das Publikum ging also in sich und ließ Berlioz gehorsam wieder fallen — und seine praktischen Kollegen waren es wahrlich nicht, die ihn aufgehoben haben. Höchstens in dem Sinne, wie das entmenschte Paar in Schillers „Gang nach dem Eisenhammer“.

Die „Neue Zeitschrift für Musik“, jetzt die älteste in Deutschland, ist zugleich die älteste, welche für Berlioz in die Schranken getreten ist, und zwar vom Anbeginn ihrer Wirksamkeit konsequent, nicht sporadisch; überzeugungstreu, nicht schüchtern.

Es sind jetzt 34 Jahre verflossen, seitdem der erste, große, und wir dürfen wohl sagen, epochemachende Artikel über Berlioz in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschien. Es ist die berühmt gewordene Arbeit von Robert Schumann über die „Episode de la vie d'un artiste"*), die er 1835 in seiner neugegründeten Zeitschrift veröffentlichte, angeregt durch den Klavierauszug von Liszt, den dieser unübertroffene Meister der Klavier-Partituren, nach Schumanns eignen Worten, „mit so viel Fleiß und Begeisterung gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk angesehen werden muß". Schumann kannte damals weder die (noch nicht gedruckte) Originalpartitur, noch hatte er je eine Aufführung eines Berliozschen Werkes hören können.

Aber auch die erste Aufführung eines Berliozschen Werkes wurde in Deutschland durch Schumann veranlaßt. Es war dies die Ouvertüre zu den „Femrichtern" (francs-juges), deren Partitur Schumann verschrieben hatte**), wovon die erste Aufführung in Leipzig unter C. G. Müller's Leitung, Anfang 1837, in der Euterpe stattfand. Wenige Wochen später folgte Weimar mit Aufführung derselben Ouvertüre unter Direktion von Götze nach. Auch hier machte das Werk bedeutenden Eindruck. Namentlich begeisterte es J. C. Lobe, der von dieser Stunde an einer der wärmsten und treuesten Anhänger von Berlioz geworden und geblieben ist. Lobe schrieb damals einen offenen Brief an Berlioz in die „Neue Zeitschrift", der durch seine enthusiastische Sprache Aufsehen machte. — Hierauf folgte Braunschweig 1839 mit den Aufführungen der Ouvertüren zu den „Femrichtern" und „König Lear". Auch dort großer Erfolg. Robert Griepenkerl war der dritte, der für Berlioz in Deutschland in die Schranken trat (in Paris waren Liszt, Paganini und Hiller schon längst für ihn eingetreten) und der später auch die erste Broschüre über ihn schrieb.***) Bemerkenswert ist hierbei die Thatsache, daß die Städte, welche die ersten Sympathien für Berlioz zeigten — namentlich Weimar und Braunschweig — auch diejenigen

*) Siehe Robert Schumanns „Gesammelte Schriften". Band I. Pag. 118 u. ff.

**) Eine Besprechung derselben siehe in dessen Schriften. Band I. Pag. 244.

***) „Ritter Berlioz in Braunschweig." (Braunschweig, Leibrock. 1843.)

blieben, in welchen der Kultus von Berlioz am konsequentesten erhalten und vom Publikum bleibend unterstützt wurde. Auch die meisten der damit in Verbindung stehenden Künstler — namentlich Liszt, Lobe und Griepenkerl — blieben sich treu in ihrer Sympathie. Nur Schumann ließ sich später (leider) darin irre machen, und natürlich hielt auch der Hillersche Enthusiasmus nicht lange aus. Die Gründe sind klar.

Eine neue Phase trat ein, als Berlioz im Winter 1842 seine erste musikalische Reise durch Deutschland unternahm. Er dirigierte damals Konzerte in Stuttgart, Hechingen (wohin der kunstsinnige Fürst von Hohenzollern ihn gerufen, der ein treuer Verehrer von Berlioz geblieben ist, seine Werke später in Löwenberg fleißig aufführen ließ und Berlioz dahin zu längerem Besuche einlud), Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresden, Braunschweig, Hamburg, Berlin, Hannover und Darmstadt. An den meisten dieser Orte war der Erfolg ein für Berlioz höchst ehrenvoller. Er hat bekanntlich seine damaligen Reiseeindrücke in Briefen niedergelegt, welche zuerst im „Journal des Débats“, dann separat erschienen, von Lobe und Gathy ins Deutsche übersetzt*) und damals viel besprochen wurden. — Einige Jahre später ging Berlioz auch nach Prag und Wien, dann nach St. Petersburg und Moskau, endlich nach London. In Prag war es namentlich Ambros, der sein gewichtiges Wort für Berlioz in die Wagschale der Kritik warf. In Rußland hat Berlioz viel Anerkennung gefunden, in England begreiflicherweise wenig.

Berlioz' Erscheinen an diesen verschiedenen Zentralpunkten der Musik wirkte aber immer mehr kometenartig, als eigentlich nachhaltig. An jedem dieser Orte gewann er sich warme Verehrer unter den intelligenten Musikern — meist die besten Namen — und die Orchestermitglieder wurden größtenteils durch seine Direktion zu seinen Freunden. Aber sobald er verschwunden

---

*) „Musikalische Reise in Deutschland.“ In Briefen an seine Freunde in Paris von Hektor Berlioz. Aus den Französischen (von Lobe). Leipzig, Friedlein und Hirsch. 1843.

„Musikalische Wanderung durch Deutschland.“ In Briefen von Hektor Berlioz. Aus dem Französischen von Aug. Gathy. Hamburg und Leipzig, Schuberth u. Co. 1844.

war, ließ man seine Werke auch wieder ruhen. Neben kritischen, lokalen und persönlichen Motiven wirkten hierzu auch verschiedene praktische Gründe mit. Die meisten der Berliozschen Werke waren damals noch gar nicht gedruckt, selbst die gedruckten Partituren und Stimmen nur direkt aus Paris zu beziehen und sehr teuer. Auch verlangen sie zur entsprechenden Wirkung durchgängig starke Besetzung; ferner verursacht ihr Einstudieren viel Mühe, Fleiß und setzt allseitig guten Willen voraus. Wer nun den guten Willen kennt, welchen die meisten Leiter von Konzertinstituten neuen, ungewöhnlichen und schwierigen Werken früher noch weniger als jetzt entgegenbrachten, der wird sich über das Schicksal, dem die Berliozschen Werke fast allenthalben verfielen, nicht mehr verwundern, namentlich, da es sich um einen Ausländer handelte, der in seinem eignen Vaterland nicht gebührend anerkannt war.

Und wie sollte man vom Publikum verlangen, daß es nach einmaligem, flüchtigem Hören so fremdartige, kühne Werke richtig schätzen sollte, welche selbst dem gewiegtesten Musiker genug zu schaffen machten? — Auch hier trat noch ein praktisches Hindernis hinzu. Kein Instrumental-Komponist — er heiße, wie er wolle — ist schwerer für Klavier zu arrangieren, d. h. so zu arrangieren, daß man ein richtiges Bild von seinen Werken erhält, als Berlioz. Berlioz denkt und konzipiert alles, selbst das Kleinste, so orchestral, seine Schreibweise ist teils so polyphon, teils so sehr auf die Klangwirkung der Instrumente berechnet, daß ein Klavierarrangement immer nur ein Schattenbild gibt. Die Lisztschen Klavierpartituren machen hiervon zwar eine Ausnahme; aber — wer wagt sich daran? Für Dilettanten am Klavier existiert also Berlioz nicht, und daß ihm damit der eigentlich populäre Boden von vornherein entzogen ist, werden die Verleger vollkommen zu würdigen wissen.

Mit Liszts Ansiedelung und Wirken in Weimar begann für Berlioz eine neue Ära in Deutschland. Sobald Liszt — der für seine Freunde unermüdlich thätigste, neidloseste und gerechteste von allen, die jemals am Dirigentenpult gestanden haben — die Werke Richard Wagners so kreiert hatte, daß sie seitdem der deutschen Bühne für immer gewonnen sind, war es seine nächste Aufgabe, Berlioz, den schon halb Vergessenen, würdig zu rehabilitieren. Liszt that dies mit jener Energie und Kon-

sequenz, die ihn in allem kennzeichnet, und wenn auch der Erfolg hier nicht der gleiche wie bei Wagner war — und sein konnte — so war er doch immerhin bedeutend genug, um weit über Weimars Mauern hinauszureichen. Auf Liszts Einladung kam Berlioz in den Jahren 1852 und 54, und später noch mehrere Male auf längere Zeit nach Weimar, und diese Besuche erhielten durch die Aufführungen seiner größten Instrumental- und Vokalwerke, sowie seiner beiden Opern „Benvenuto Cellini" und „Beatrice und Benedikt" bleibende künstlerische Bedeutung. Während die meisten Instrumental- und Vokalwerke von Berlioz wohl auch anderwärts zu Gehör gekommen waren (mit Ausnahme der „Retour à la vie", einer Fortsetzung der „Episode de la vie d'un artiste", die nur in Weimar aufgeführt worden ist), so war Weimar doch das einzige deutsche Theater, in welchem Berlioz' Opern zur Aufführung gelangten. Es ist dies einer von den vielen Ehrenkränzen, welche die Weimarer Oper unter Liszts Direktion errang.

Von dieser Zeit an ist auch die „Neue Zeitschrift" für Berlioz energischer als je in die Schranken getreten. Die Redaktion war unterdes aus Schumanns in Brendels Hände übergegangen und die Zeitschrift nahm unter der Mitwirkung einer Reihe neuer und höchst bedeutender Mitarbeiter von 1852 an einen neuen Aufschwung. Die Wagnerbewegung war schon im vollen, siegreichen Gange, und die Artikel über Berlioz, welche in diesem und den nächsten Jahren erschienen, trugen zur Anerkennung des „französischen Beethoven" das ihrige bei. Liszt stand hier, wie überall, an der Spitze*); ihm blieb, wie immer, Hans v. Bülow treu zur Seite**); Peter Cornelius übersetzte die Texte der Berlioz'schen Oper „Cellini", des Oratoriums „L'enfance de Christ", der „Retour à la vie", der „Sommernächte", „Captive" ꝛc. ins Deutsche, und Hoplit that ebenfalls das seinige***). — Während dies

*) „Neue Zeitschrift für Musik." Band 43. Nr. 3, 4, 5, 8, 9.

**) „Neue Zeitschrift für Musik." Band 36. Nr. 14 und 18. — Ferner: Arrangements der Ouvertüren zu „Cellini" und „Corsar".

***) „Hector Berlioz' Gesammelte Schriften." Autorisirte deutsche Ausgabe. 4 Bände. (Leipzig, Hinze.) — Übersetzung der Oper „Beatrice und Benedikt". (Berlin, Bote und Bock.) — Arrangement des „Fest bei Capulet", zu 8 Händen. (Leipzig, C. A. Klemm.) — sowie eine Reihe von Artikeln, von denen eine Auswahl in diesem Bande vorliegt.

von Weimar aus geschah, hat Franz Brendel selbst nicht weniger energisch für Berlioz gewirkt. Die warme Teilnahme, die uneigennützige und unerschütterliche Initiative für alles Bedeutende, Große und Epochemachende, welche unsern viel zu früh dahingeschiedenen Freund sein ganzes Leben hindurch kennzeichneten, bethätigte sich auch hier in rühmlichster Weise. Abgesehen davon, daß Brendel in dem Programme der „Neuen Zeitschrift" die Anerkennung und das Wirken für Berlioz ausdrücklich betonte, ging er auch selbst mit dem besten Beispiele voran. Seine Artikel über Berlioz waren die ersten in dieser neuen Periode der Zeitschrift*), wie er denn auch der erste war, welcher in seiner Geschichte der Musik**) Berlioz ein entsprechendes Kapitel einräumte, worin er dessen Bedeutung für die musikalische Entwickelung der Gegenwart in eingehender Weise feststellte.

Das Wirken durch Wort und Schrift thut's aber in der Musik bekanntlich nicht allein. Aufführungen müssen damit verbunden sein. Auch hierzu gab Berlioz' wiederholter Aufenthalt in Deutschland Gelegenheit. Er besuchte von Weimar aus Leipzig und Dresden, Gotha und Löwenberg, machte aber keine größere Rundreise mehr, weil er grundsätzlich nur noch die Städte besuchte, wohin er direkte Einladungen erhielt.

Ein Ort in Deutschland zeichnete sich in seltenster Weise dadurch aus, daß er in den 50er und Anfang der 60er Jahre Berlioz fast alljährlich zu sich einlud. Es ist dies Baden-Baden. Der verstorbene Direktor der Administration, Eduard Benazet, war ein aufrichtiger Musikfreund, der seine reichen Mittel gern zur Disposition stellte, um seltene, große Werke zur Aufführung zu bringen. Benazet hatte überdies eine spezielle Vorliebe für Berlioz. Er arrangierte fast alljährlich ein großes Musikfest, in welchem die neuesten Werke von Berlioz zur Aufführung kamen (darunter das große Te Deum und Fragmente aus den „Trojanern") und bestellte die Oper „Beatrice und Benedikt" bei Berlioz zur Einweihung des neuen Theaters in Baden, 1862. Sie kam daselbst in zwei Saisons (in französischer Sprache) zur Aufführung. Auch das benachbarte Straßburg

---

*) Neue Zeitschrift für Musik. Band 37. Nr. 22, 23, 24.

**) Brendel, Geschichte der Musik. Leipzig, Matthes. Vierte Auflage. S. 547—566.

lud Berlioz (1863) zur Direktion eines Musikfestes ein. Später ging Berlioz noch einmal nach Wien und zuletzt nach St. Petersburg zur Direktion der großen Konzerte der Musikgesellschaft. In den letzten Jahren war er so leidend, daß er mit der Außenwelt nur noch in äußerst geringem Verkehre stehen konnte.

Liszt hat auch außerhalb Weimar die Berliozschen Werke aufgeführt, wo sich Gelegenheit dazu bot: so bei den Musikfesten zu Karlsruhe*) und Aachen. Hans v. Bülow führt in seinen Konzerten ebenfalls Berliozsche Werke auf; in Wien, Petersburg und neuerdings auch in New York kamen öfters Werke von Berlioz zur Aufführung, und der Allgemeine Deutsche Musikverein hat neben anderen Verdiensten auch das, bei seinen Musikfesten die bedeutendsten der Berliozschen Werke, darunter sein grandioses Requiem, in Altenburg in würdigster Weise zur Aufführung gebracht zu haben.

Aber die eigentliche Phalanx der „klassischen" Konzertinstitute macht noch immer einmütig Front gegen diesen Erzromantiker, und Paris sekundiert diesmal ausnahmsweise den deutschen Klassikern auf das eifrigste. Seltsam, wie die Extreme sich berühren. Hier lassen Haydn und Mozart, dort Verdi und Offenbach Berlioz nicht aufkommen! —

Nun Berlioz von uns geschieden, wird es wohl anders werden. Aber jetzt hat es auch keine Eile mehr. Die Toten haben warten gelernt — — —

---

*) Vergleiche: Das Karlsruher Musikfest im Oktober 1853 im 2. Bande dieser Gesammelten Schriften.

Hektor Berlioz.

(1853.)

I.

Im Leipziger Gewandhaus.

Es gibt viele Musiker in Deutschland, die noch immer in Zorn geraten, wenn sie den Namen *Berlioz* hören.

„*Berlioz* ist ein *Narr*!" war das erschöpfende Urteil eines Hofkapellmeisters, — den ich nicht nennen will — das er mir vor kurzem so wütend entgegenrief, daß ich gleich wußte, *wer* der Narr sei. Als ich ihm darauf nicht sehr höflich erwiderte, zuckte der Herr Kapellmeister die Achseln, drehte sich um und belehrte seine Kammermusiker, auf mich zeigend: „*Der* ist auch ein *Narr*!" —

Ich nehme die „*Grenzboten*" zur Hand, — es ist die Nr. 43. — Da steht obenan ein Leitartikel: „Die Verdammnis des Faust von H. *Berlioz*." Und auch dieser Artikel ist, trotz des kritischen Air, das sich die „Grenzboten" immer zu geben wissen, nichts anderes als Variations sérieuses auf das Thema: „*Berlioz* ist ein *Narr*!" —

„Nun, wenn das die Grenzboten und ein Hofkapellmeister sagen, dann muß es wohl wahr sein!" — meint der Philister und dankt Gott, daß Berlioz kein *Deutscher* sei! —

Woher diese Wutsymptome der tüchtigen Kapellmeister und der schlichten Bürger? — Was hat Berlioz verbrochen? — Er ist ein großer Sünder, denn er ist ein Genie! Zwar ein in seiner Entwickelung gehemmtes, von seinen Zeitgenossen nicht verstandenes, von seiner Nation verleugnetes Genie, das vielleicht zu vollkommener Abklärung und Durchbildung eben darum nicht gelangen konnte — aber doch ein Genie. Und man verzeiht bekanntlich jedermann großmütig, daß er ein Dummkopf, aber man verzeiht es keinem Künstler, wenn er ein Genie ist. Nur wer sich zwischen Dummkopf und Genie in der Mitte zu halten weiß, der tüchtige Komponist, nur der bringt's zu einem 50jährigen Amtsjubiläum als Hofkapellmeister, oder zu Opus 500, ohne dabei verrückt zu werden. —

Berlioz' Werke, mit ihrer Schwierigkeit der Ausführung, mit ihrer großartigen Orchester-Polyphonie und rein instrumental konzipierten Klangwirkung, blieben, selbst gedruckt, dem großen Publikum um so mehr unverständlich, weil sie dem Klavier-Arrangement entweder absolut widerstreben, oder doch dadurch fast ihre Wirkung verlieren. Die Folge davon war, daß nur der geringste Teil der Berliozschen Werke arrangiert wurde. Der Einfluß der Klavierauszüge auf das große Publikum ist aber außerordentlich mächtig. Wir wagen ohne weiteres den Satz auszusprechen: daß nur der Komponist in Deutschland populär werden kann, dessen Werke sich dem künstlerischen Zwange der Klavier-Arrangements beugen. Berlioz konnte oder wollte sich dieser Macht nicht beugen — und der Dilettantismus rächte sich für diese Mißachtung seiner Massengewalt — denn er bildet ja das Publikum — dadurch, daß er Berlioz ignorierte. —

Wenn Berlioz die Schicksale seiner Werke uns erzählen wollte — eine wahre Passionsgeschichte voll der schmerzlichsten und tiefsten Künstlerleiden — er müßte sie mit seinem Herzblut niederschreiben. Berlioz ist aber Franzose — er besitzt eine Elastizität des Geistes, die dem Deutschen fehlt; er besitzt eine Ausdauer, die eines Mucius Scävola würdig ist. Er hält seit 20 Jahren sein eignes Fleisch und Blut in die Flammen, welche der Fanatismus und Unverstand entzündet haben, um ihn zu verderben — er leidet ohne zu klagen, und sein Geist arbeitet dabei fort und fort an der ihm auferlegten Mission: der Welt

das Beispiel einer reichen und hochstrebenden Künstlernatur zu geben, die trotz aller Verkennung und Verspottung ihre Bestimmung erfüllt, und trotz aller Leiden doch nie erlahmte.

Ein Deutscher wäre dabei längst zu Grunde gegangen. Er hätte sich erschossen, oder wäre — Bierbrauer geworden. Aber diese Konsequenz und Ausdauer, die dem Genie eigen ist, diese Zähigkeit und Elastizität des Geistes, die zu den seltensten und gefährlichsten Gaben gehört — weil sie den Prometheus-Naturen eigen ist — diese ist es, die den deutschen Philister gegen Berlioz so aufbringt. Die beschränkten Köpfe können nicht fassen, wie man eine Idee verfolgen kann, ohne ein praktisches Resultat und einen wirklich lohnenden Erfolg vor sich zu sehen, oder — zu unterliegen. Sie sind so sehr an die hundert Opfer gewöhnt, welche dem Moloch der Alltäglichkeit hingeschlachtet werden: an die Opfer jener verunglückten Genies, jener am Gnadenbrot dahinsterbenden Schauspieler, jener musikalischen Talente, die als Musiklehrer zu Grunde gehen — daß eine Natur, wie Berlioz, welche da nicht unterliegt, wo hundert andere verrückt geworden sind — für den Philister notwendig „ein Narr“ sein muß!

Und dennoch hat Berlioz den Mut, immer wieder nach Deutschland zu kommen. Er, der verkannte Sohn seines Vaterlandes — das ihn nicht einmal für würdig hält, den Platz eines Onslow einzunehmen! — er fühlt sich immer von neuem nach Deutschland hingezogen, weil er seiner innersten Natur, dem Kern seines besten Wollens nach, mit der deutschen Kunst in weit innigerer Verbindung steht, als die meisten deutschen Musiker anerkennen wollen. Berlioz ist, soviel ich weiß, jetzt zum dritten Male in Deutschland, durchwandert mit seinen Partituren die Konzertsäle und wird wieder eine Dornenkrone einernten, mit Lorbeerblättern durchflochten! — Denn ihm wird das Glück einer gerechten und vollen Würdigung auch jetzt nicht zu teil werden. Dazu kommt Berlioz immer noch zu früh — oder schon zu spät, wie man will. — Da Berlioz ein ausgezeichneter Dirigent ist, der es versteht, selbst die widerstrebendsten Elemente in unglaublich kurzer Zeit zu assimilieren und sich sogar geneigt zu machen: so würde Berlioz wenigstens bei den ausübenden Musikern, sowie bei den Künstlern und der Kritik im allgemeinen, jedenfalls noch mehr Verständnis und entschiedeneres

Entgegenkommen finden, wenn er der deutschen Sprache mächtig wäre! — Im Laufe eines Jahrzehnts mehrere Male Deutschland zu besuchen, und trotz der Erfahrungen bei dem ersten Besuche noch immer nicht mit der deutschen Sprache sich vertraut gemacht zu haben, — das ist allerdings echt französisch, zumal Berlioz gerade in Deutschland — von dessen Urteil und Bildung er viel erwartet — sich einen dauernden künstlerischen Boden gründen will.

Bei seinem ersten Erscheinen in Deutschland waren die Verhältnisse in vieler Hinsicht anders, als jetzt. Damals stand Mendelssohn auf dem Gipfel seines Ruhmes, und Berlioz ist fast in allem so sehr das Gegenteil von ihm, daß beide absolut nicht nebeneinander bestehen konnten. Nur an wenig Orten errang sich Berlioz damals einen entschieden nachhaltigen Beifall — unter diesen Orten namentlich in Braunschweig und Weimar. — Drei Kritiker waren es vor allem, welche Berlioz damals anerkannten: Griepenkerl, Lobe und Schumann. Die beiden ersteren sind in ihrer Ansicht konsequent geblieben; Schumann hat aber seitdem einen von Berlioz so verschiedenen Weg eingeschlagen, daß die Sympathie, welche Schumann in der ersten Periode seines phantasiereichen Schaffens zu Berlioz hinziehen mußte, jetzt verloren gegangen ist. Dagegen hat Berlioz neue Sympathien gewonnen. Norddeutschland ist seit 10 Jahren vielseitiger und — toleranter im Urteil geworden. Schumann, der damals kaum durchdringen konnte, ist seit der Zeit populär geworden. Man hat seitdem über manches nachgedacht, worüber man früher nachzudenken nicht der Mühe wert fand, und hat manches ausgesprochen, was man früher auszusprechen nicht den Mut hatte.

Hier ist vor allen Dingen der Bestrebungen Liszts zu gedenken, welcher nicht ermüdet, Berlioz' Werke in Deutschland zu verbreiten und ihnen Anerkennung zu verschaffen. Auch in Prag hat Berlioz lebhafte Sympathien sich erworben. Von seiten der Kritik war es Franz Brendel, welcher bei Gelegenheit der Weimarer Aufführungen über Berlioz' Bedeutung und Stellung neue Gesichtspunkte aufstellte und dadurch, im Verein mit anderen Kritikern, eine gerechtere Anerkennung und ästhetische Würdigung des Meisters vorbereitete. Wir sagen nicht, daß diese kritische Arbeit schon bleibende Früchte getragen habe. Soviel ist

jedoch gewiß, daß ein Umschwung in der öffentlichen Meinung, wenn auch noch nicht erfolgt ist, doch sich vorbereitet.

In vieler Hinsicht sind also die Verhältnisse für Berlioz günstiger, als sie 1843 waren. Die Erfolge, welche Berlioz im November vorigen Jahres in Weimar, und im November dieses Jahres in Braunschweig und Hannover errang, waren weit entschiedener, als die früheren. Was Berlioz aber in München erwarten wird, kann man voraussehen. Der geringe Erfolg, den er im August in Baden-Baden und Frankfurt hatte, könnte ihn belehren, was ihn in Süddeutschland überhaupt erwartet. —

Dagegen sind wir auf seine Aufnahme in Leipzig sehr gespannt. Ein entschiedenes Prognostikon läßt sich hier nicht stellen, doch sind wir eines guten Erfolges ziemlich sicher, zumal Berlioz sein Repertoire mit Umsicht gewählt hat. Das Wetterleuchten der „Grenzboten" verkündete zwar bereits, daß der musikalische Philister noch um nichts klüger geworden sei. Nur glauben wir, ist das Publikum klüger geworden und läßt sich von den Grenzjägern des guten Geschmackes die Einführung vortrefflicher Kunstwerke als Kontrebande nicht mehr verbieten. Wir halten es für höchst bedeutsam, daß das Gewandhaus seine ernsten Räume Berlioz öffnete. Wir begrüßten dieses Ereignis mit vieler Freude als entschiedenen Fortschritt. Der Erfolg wird lehren, daß eine vorurteilsfreie Aufnahme des Neuen und Bedeutenden in der Kunst immer die besten Früchte trägt.

Für uns ist Berlioz der Instrumental-Komponist, der in Bezug auf Bestimmtheit und Schärfe der musikalischen Charakteristik das Höchste erreicht hat. Über seine Intentionen kann keiner hinaus, weil er der Instrumentalmusik schon das Äußerste abringt, was sie zu leisten vermag. Seine Instrumente ringen nach dem Worte, wie nach der Erlösung, ebenso wie die Bässe im letzten Satz der Beethovenschen 9. Symphonie. Sie wollen sich plastisch gestalten, sie wollen Bild und Sprache werden, sind aber wie mit einem Zauberbann belegt, der ihnen Sprache und Gestalt verwehrt. So müssen sie in dem Zauberkreis verharren, und gerade darum das Höchste leisten, was die Instrumentalmusik vermag.

Was Berlioz uns vorzaubert, ist keine Passage der Instrumente mehr — es ist das Gelächter des Karnevals selbst;

was wir klagen hören, ist kein Oboe-Solo mehr, es ist Romeos eigene Stimme; das Gewebe von Sordinen- und Flageolett-Tönen ist keine Violinfigur mehr — es ist die Fee Mab selbst die

Mit einem Spann von Sonnenstäubchen,
Aus feiner Spinnweb das Geschirr,
Die Zügel aus des Mondes feuchtem Strahl

durch die Zaubernacht dahinfährt. —

Und wenn hierauf auch mancher mit Romeo ausruft:

Du sprichst von einem Nichts!

darf man mit Mercutio wohl auch erwidern:

Wohl wahr! Ich rede
Von Träumen eines Künstler-Hirns
Von nichts — — als reicher Phantasie erzeugt!

II.

Historische Rückblicke.

Wenn man von irgend einem Künstler mit Recht behaupten darf, daß seine Werke und sein Leben eins seien, daß jedes Werk ein Stück inneren Lebens, ein Resultat des ernstesten Kampfes sei: so muß man das von Berlioz behaupten. Die Geschichte seiner Werke ist die seines Lebens — die Geschichte seines Lebens ist die seiner Werke: wer das aus ihnen nicht unmittelbar herausfühlt, der lese Berlioz' Biographie und er wird es bestätigt finden. Seine „Episode de la vie d'un Artiste", seine „Retour à la vie", sein „Harold en Italie", sein „Roméo et Juliette", sein „Benvenuto Cellini" — das sind Resultate jahrelanger Kämpfe, Episoden aus dem tiefinnersten Künstlerleben selbst. Wie wäre es sonst möglich, daß der mit so reicher Phantasie und gewaltiger Schöpferkraft begabte Künstler, dessen Geist nimmer ruhen konnte, in einem Vierteljahrhundert ununterbrochenen Schaffens nur 26 Werke veröffentlicht hätte! Sie bezeichnen ebenso viele Jahre seines Künstlerlebens, mit aller ihrer Liebe und Hoffnung, mit ihren Enttäuschungen, ihren Leiden.

„Glauben Sie, mein Herr, daß ich Musik zu meinem Vergnügen höre? Sie versetzt mich in Fieber, sie erschüttert meine Nerven!" — rief der junge Berlioz lebhaft aus, als ein bedeutender Künstler in Paris, bei einer verkehrten Beurteilung der letzten Quartette von Beethoven, die banale Phrase wiederholte: daß die Musik nur den Zweck des Vergnügens habe, d. h. für unser Ohr nur ein angenehmer Kitzel sein solle! — „Pensez-vous, Monsieur, que j'entends de la musique pour mon plaisir?" — In diesem Ausruf liegt der Schlüssel zu Berlioz' ganzem Seelenleben und dessen Resultaten, seinen Werken. Die Musik ist ihm nicht Vergnügen, sie ist bei ihm, wie bei Beethoven, ein erschütternder Seelenkampf, eine ergreifende That, ein ernstes und heiliges Ringen nach dem Höchsten.

Sollen wir uns daher wundern, daß das Publikum, — dessen Geschmack zu schmeicheln, dessen Vergnügen zu erhöhen das Bestreben Tausender von Künstlern ist, — daß dieses Publikum sich zurückgesetzt, ja beleidigt fühlt, wenn ein Geist wie Berlioz ihm deutlich genug zu verstehen gibt: „Ich schreibe nicht, um euch zu gefallen, ich schreibe so, weil ich mußte!" — Gewohnt, sich für die letzte Instanz, für das maßgebende Gesetz zu halten, rächt sich das Publikum für die Mißachtung seines Geschmackes, für die Enttäuschung seiner Erwartungen durch Spott und Gleichgültigkeit — rächt sich die Kritik durch scheinheiliges Augenverdrehen und mitleidsvolles Kopfschütteln. Und beide — unfähig, die Bedeutung der Idee zu fühlen — klammern sich an das Äußere, Formelle. Sie sprechen von leerer Effekthascherei, Verworrenheit des Stiles, Überladung der Mittel, Armut an Melodie, Vorherrschen rein äußerlicher Intentionen und — von Mangel an Ideen, Leere der Erfindung.

Dies sind ungefähr die Vorwürfe, die man Berlioz zu machen pflegt, gewöhnlich, ohne ihn überhaupt gehört, oder doch, ohne ihn mehr als einmal und nur flüchtig gehört zu haben. Diese Ausstellungen sind so trivialer und oberflächlicher Art, daß man diese verbrauchten, nichtssagenden Redensarten auf sich beruhen lassen könnte, wenn sie nicht die traurige Thatsache bestätigten, wie tief eingerostete Vorurteile sich in das Bewußtsein einer ganzen Generation einnisten können, und ihre Empfänglichkeit für das freie, phantasiereiche Schaffen genialer Künstler lähmen, ihr Urteil trüben, ihre Gerechtigkeitsliebe vernichten müssen.

Der schaffende Künstler steht in unserer Zeit in so offenbarem Mißverhältnis zum Publikum, wie zur Tageskritik, daß er sich absolut nur auf sich angewiesen sieht, nur sich selbst mit eigensinniger Konsequenz treu bleiben und seine eigenen Wege sich selbständig anbahnen muß, will er nicht im Strome des Herkommens und der Alltäglichkeit zu Grunde gehen, und zum Nachbeter hergebrachter Formeln, zum Nachtreter ausgenutzter Ideen werden. Dieses Gefühl ist es, welches den Komponisten dahin drängen muß, sich nur auf sich selbst zu stützen, wodurch er allerdings mit dem Formellen in der Kunst und mit der Tradition eines bestimmten Geschmackes in sonderbare Konflikte geraten kann, und deshalb nicht selten einen Kampf mit dem Bestehenden führen muß, der durch sein ganzes Leben sich hindurchzieht.

Das Anklammern an bestimmte Formen, bloß um dem Herkommen oder den Regeln einer abstrakten Ästhetik zu genügen — ist so widersinnig, daß sich ein selbstschöpferischer Geist niemals diesem Zwange gefügt hat und fügen wird, trotzdem die Ästhetik auch niemals versäumen wird, in pedantischer Weise dem Künstler vorzuschreiben, was und wie er schaffen solle, — und, wenn er sich daran wie billig nicht kehrt, ihn zuerst in Bann und Acht zu erklären, aber schließlich seinem Geistesfluge nachzuhinken, um die Früchte der neuen Eroberung endlich begierig einzusammeln. So geschah es mit Händel, so mit Gluck, so mit Mozart, so mit Beethoven, so geschieht es jetzt mit Berlioz und Wagner, uud wird zu allen Zeiten so geschehen. Mit Beethoven ist bekanntlich die Ästhetik heutigen Tages noch nicht fertig, obgleich schon ein Menschenalter seitdem verflossen ist. Die Ästhetik und Kunstkritik würgt, wie eine Riesenschlange, die ihr Opfer gern auf einmal verschlingen möchte, noch immer an den Thaten dieses Genius, und ergeht sich in den seltsamsten Versuchen, um diesen Titanen zu verdauen. Da das aber so schnell nicht gehen will, tröstet sie sich vorderhand mit der Geistesverfassung oder Taubheit des ewigen Meisters, und mäkelt am Formellen herum, — während die schaffenden Künstler, die Meister der Idee, unmittelbar an Beethoven anknüpften und schon längst vorwärts eilten, sich neue Formen gestaltend, neue Bahnen brechend.

Die Idee schafft sich immer ihre Form — ob eine schon dagewesene, oder noch nicht vorhandene, ob eine strenge oder freie

Form, das kommt auf die Tragweite und auf den Gehalt der Idee an. Das Eindämmen der Kunstidee, der Form zu Gefallen, oder das Hineinzwängen neuer Ideen in alte Formen, ist stets der Verfall der Kunst gewesen und hat immer nur den leeren Formalismus, das Handwerk, erzeugt. „Man füllt keinen jungen Wein auf alte Schläuche und flickt keinen neuen Stoff auf alte Kleider" — lehrte der größte aller selbstschöpferischen Geister schon vor Jahrtausenden, — aber die Ästhetik ist noch heute um nichts klüger geworden und flickt noch jetzt jede neue Kunsterscheinung auf ihren alten Schulrock.

Welches ruhmlose Ende haben alle die Kunstrichtungen genommen, die einer Erweiterung der Form und eines höheren Aufschwunges der Idee entweder schon in der Anlage nicht fähig waren, oder durch die Nachbeter unfähig gemacht wurden. Der romantische Aufschwung Karl Maria v. Webers war kaum von Marschner in seinen nächsten Konsequenzen ausgebeutet worden, als diese Richtung mit Sturmschritten ihrem Untergange im Formalismus entgegengeführt wurde, weil man im hergebrachten Geleise fortzufahren für hinreichend fand. Wohin führte Rossini in wenig Dezennien! Wohin würde Mendelssohn geführt haben, wenn nicht dafür gesorgt wäre, „daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen".

Natürlich vergnügt sich das Publikum, welches die Vorbilder kannte und liebte, auch an den schwachen Kopien. Bahnbrechende Naturen sind daher allen ein Greuel, weil sie für alle unbequem, für viele entsetzlich sind. Sie sind es für das Publikum, weil dieses bei jeder neuen Erscheinung seine Unfähigkeit im Urteil fühlt. Sie sind es für die Kunstkritik, weil diese mit Schrecken gewahrt, daß jene Kometen aller Berechnung trotzen und neue Bahnen einschlagen, deren Elemente erst aus der Beobachtung bestimmt werden können, sich aber nicht a priori konstruieren lassen. Denn es ist eine Erfahrung, so alt wie die Welt, daß die Theorie in der Kunst nur aus den vorhandenen Werken der schaffenden Künstler abgeleitet wurde, nicht aber letztere aus ersterer sich entwickeln konnte. Und doch kommen die alten Prätentionen, die alten Vorurteile immer wieder zu Tage, so oft ein neues Genie die Grundfesten verjährter Systeme erschüttert, die doch immer nur auf das früher Vorhandene gebaut sein konnten.

So gibt es kaum etwas Lächerlicheres, als die Klage über Mangel an Produktivität in unserer Zeit. Seit Webers, Schuberts und Beethovens Tode entwickelten sich Talente wie Marschner, Meyerbeer und Mendelssohn, entstanden Genies wie Chopin, Liszt, Schumann, Berlioz, Wagner fast gleichzeitig, dicht nebeneinander. Aber die Kritik und das Publikum erkannten sie nur in sofern an, als sie auf dem Bestehenden fußten, wollten sie aber nicht als produktive Genies gelten lassen, sofern sie nicht klassisch sind, d. h. sofern sie nicht so geschrieben, gedacht und empfunden haben, wie die Geister vor ihnen, die aber auch nicht so schrieben und fühlten, als wiederum ihre Vorgänger und Vorbilder, weil sie sonst nicht das geworden wären, was sie eben geworden sind. — Die abstrakte Ästhetik besitzt nur den einen Januskopf, der der Vergangenheit zugewendet ist. Der schaffende Künstler blickt nach der Zukunft. Beide kehren ihre Rückseite dem Publikum zu, welches die goldenen Tage der Vergangenheit, die guten alten Zeiten zurückersehnt, die nie existierten.

Keiner von allen empfand die Wucht des hemmenden Vorurteiles gegen das Neue und Bahnbrechende schwerer und tiefer, als Hektor Berlioz. Der Grund ist der, weil Berlioz am schnellsten, am entschiedensten und eigentümlichsten unter allen Zeitgenossen vorwärts ging, und zwar in einer Periode, wo seine Nation und seine sämtlichen Kunstgenossen mit der Verarbeitung der vorausgegangenen Periode noch lange nicht zu Ende sein konnten.

Denn leider muß es stets geschehen,
Daß wir verschiedne Wege gehen,
Sie rechts, ich links — uns trennt der Wald! —

singt Berlioz in einer seiner Romanzen, und schildert damit sich selbst, gegenüber seiner Zeit. Beide trennt der Wald, den die Kunstrichter vor lauter Bäumen nicht sehen — der Wald einer Polyrhythmik und Polyphonie, in welchen Beethoven zuerst Bahn gebrochen hat. Berlioz war sein unmittelbarer Nachfolger, und diese Thatsache, in Verbindung mit der Zeitrichtung, in welcher Berlioz zuerst auftrat, gibt die richtigen Gesichtspunkte, unter denen man Berlioz' eigentümliches Schaffen zu betrachten hat.

Der künstlerische Fortschritt, der durch Berlioz repräsentiert

wird, war ein dreifacher, und muß demgemäß von drei Seiten betrachtet werden. Berlioz erstrebte zunächst eine erweiterte Ausbildung der Instrumentalmusik nach der Seite der poetischen Idee, gelangte dadurch naturgemäß zu einer Erweiterung der Form, und bedurfte hierzu natürlicherweise auch einer Vermehrung und Erweiterung der technischen Mittel. Dies folgt eins aus dem anderen so ganz von selbst, daß jedes für sich ohne die anderen Faktoren widersinnig wäre, alles vereint aber ein organisches Ganze bildet.

Man unterdrücke in der Berliozschen Musik die poetische Idee, so raubt man ihr die Berechtigung der gesteigerten Charakteristik, der Individualisierung in der Instrumentation. — Die hierzu verwendeten Mittel erscheinen sodann widersinnig, übertrieben oder unberechtigt, und die Erweiterung der Form sinkt zur reinen Willkür herab. Es bliebe dann nichts von Berlioz übrig als — was seine Gegner immer nur in ihm gefunden haben, weil sie nur für das Formelle, aber nicht für den geistigen Gehalt Sinn, Geschmack und Verständnis haben — nichts bliebe, als Äußerliches, Gemachtes, Formloses.

Es wäre freilich bequem, wenn man auf so billige Weise mit einer so eminenten Kunsterscheinung fertig werden könnte, um sie sofort auf sich beruhen zu lassen. Aber eine solche Art der Abfertigung bleibt Monopol einer gewissen Partei, welche, wie das Sprichwort sagt, „das Brett immer da zu bohren sucht, wo es am dünnsten ist". Dieser bleibe auch überlassen, Instrumentalmusik im sogenannten spezifisch-musikalischen Sinne, d. h. im Vor-Beethovenschen Stil, nach wie vor zu kombinieren. Der denkende und strebende Künstler aber komponiert — und ihm allein kann auch die Verfolgung der poetischen Idee, die Ausbildung des geistigen Inhalts vorbehalten sein, da wir an phrasenhafter, inhaltsloser und gedankenleerer Musikmacherei wahrlich keinen Mangel leiden.

III.

Sein Stil.

Als Berlioz im Conservatoire zu Paris zum ersten Male seine „Symphonie fantastique" aufgeführt hatte, drängte sich ein

Mann, der mit sichtlicher Ergriffenheit der Symphonie gefolgt war, durch die Reihen der Zuhörer, schloß den ihm noch unbekannten jungen Berlioz in seine Arme und sprach die denkwürdigen Worte: „Monsieur, vous commencez par où les autres ont fini!“ — Es war Paganini, der den jungen Meister von damals 28 Jahren an sein Herz drückte. Um beide schlang sich von diesem Augenblick an das Band einer echten Künstlerliebe, und Paganini war es, dem Berlioz sein größtes Meisterwerk, „Romeo und Julie“, später gewidmet hat.

Man kann den Ausgangspunkt der Berliozschen Kunst nicht kürzer und treffender bezeichnen, als mit Paganinis Worten: „Berlioz beginnt da, wo seine Vorgänger aufhörten.“ — Natürlich konnte er nicht alle zugleich erfassen, er fühlte sich nur zu einem, zu Beethoven sympathisch hingezogen, und führte diesen nach der Richtung weiter, welche Beethoven in der letzten Periode, in seinen Sonaten und Quartetten, in seiner Missa solennis und 9ten Symphonie eingeschlagen hatte. Über die Stellung, die Berechtigung und den Gehalt dieser ganzen Periode, und namentlich über die Bedeutung der 9ten Symphonie muß man sich erst vollkommen klar sein, bevor man an Berlioz beurteilend herantritt. Denn Beethovens 9te Symphonie ist es gerade, die der Berliozschen Richtung hauptsächlich zur Basis dient. Und dies nicht nur in ideeller, sondern ebensosehr in formeller Hinsicht. Hier finden wir gerade den Punkt, von welchem aus die beiden großen Geister Berlioz und Wagner vorwärts schritten, die sich nur vereinigten, um sich zu scheiden, und zwar nach den zwei Richtungen zu scheiden, welche nach Beethovens Vorgang für den schaffenden, strebenden Künstler die einzig möglichen waren.

Nach Beethovens Ende hielt die große Partei der weniger begabten Musiker ratlos inne und machte erfolglose Versuche, auf eigenen Füßen zu stehen, — bis Mendelssohn einen glücklichen Griff in die Vergangenheit that, der für die Periode seines Auftretens eine wahre Wohlthat war, und deshalb auch so rasche und lebhafte Sympathien sich erwarb. Wagner und Berlioz konnten durch diese Gegenbewegung sich aber nicht aufhalten lassen; denn es war gerade ihre Mission, die Erbschaft Beethovens in vollem Umfange anzutreten, und das mit eiserner Festigkeit und siegender Kraft festzuhalten, was Beethoven sein ganzes

Leben hindurch anstrebte: die Befreiung der Instrumentalmusik vom formellen Zwange.

Nun zerbrecht mir das Gebäude,
Seine Absicht hat's erfüllt — —

ist (nach Brendels treffendem Ausspruch in seiner Geschichte der Musik) das wahre Motto der 9ten Symphonie. Das Gebäude ward zerbrochen, denn die reine Instrumentalmusik hatte ihre Bestimmung erfüllt — sie hatte alles gesagt, was sie sagen konnte, und darum mußte eine fernere Erweiterung der Idee die Form zersprengen. Eine einseitig intensive Ausbildung der instrumentalen Idee war nicht mehr möglich — deshalb mußte ein Weitergehen auch notwendig eine extensive, oder richtiger expansive Wirkung haben. Das Wort trat hinzu, gab einen neuen Gehalt und bedingte somit die neue Form.

In diesen Gärungsprozeß griff Berlioz unmittelbar ein, während Wagner erst ein Dezennium später sich zu entfalten begann. Letzterer sah die Entwickelung als beendet an und begann einen ganz neuen Organismus zu gestalten, der nur die Voraussetzungen mit der vorangehenden Periode gemein hatte. Berlioz dagegen wirkte in der Entwickelungsperiode selbst und brachte nach unserer Meinung die Instrumentalperiode erst zu jenem definitiven Abschluß, den Wagner schon mit Beethovens 9ter Symphonie als vorhanden ansah.

Wagner sprach bekanntlich den Satz aus, daß mit Beethovens 9ter die letzte Symphonie geschrieben, und folglich die Laufbahn der Instrumentalmusik geschlossen sei. Berlioz erkannte schon früher die Berechtigung des ersten Teiles jener These, ohne den zweiten Teil zugeben zu können, da ihm hier gerade eine ebenso originelle als energische Thätigkeit zu entfalten vorbehalten war.

Die letzte Instrumental-Symphonie alten Stiles war allerdings geschrieben, denn alle späteren Instrumental-Symphonien sind in der Tiefe der Idee und in der Großartigkeit der Ausführung nicht über Beethoven hinausgekommen. Dies ist eine Thatsache, die man anerkennen kann, ohne dabei Genies wie Schubert und Schumann nahe treten zu müssen. Denn man kann innerhalb gewisser Grenzen noch immer Schönes und Erhabenes produzieren, ohne Neues und Größeres zu leisten — weil diese Grenzen stets nur eine gewisse, bedingte Gestaltung und Be-

wegung zulassen. Insofern hätte auch die abstrakte Ästhetik — wenn sie überhaupt schon so weit wäre, in musikalischen Fragen Autorität sein zu können, was wir aber entschieden verneinen müssen, weil es überhaupt noch gar keine musikalische Ästhetik gibt, — ganz recht, wenn sie die Beethovensche 9te Symphonie ästhetisch unberechtigt nennt, weil diese eben keine Symphonie des alten Stiles mehr ist, noch sein will, — sondern eine neue Kunstform, die als Abschluß einer vergangenen und als Beginn einer neuen Periode nicht mehr mit dem alten Maßstab gemessen werden darf.

Konnte aber auf die 9te Symphonie unmittelbar das Wagnersche musikalische Drama folgen? Hier wäre ein Sprung gewesen, und die Kunst übergeht in ihrer Entwickelung kein Mittelglied, sondern muß organisch vorwärts schreiten, wenn sie berechtigt sein soll. Berlioz war das Mittelglied zwischen Beethoven und Wagner, indem er die Instrumental-Symphonie zur Bühne hinüberführte. Diese Thatsache ist um so merkwürdiger, als Wagner die Berliozsche Kunst nur sehr bedingt anerkennt, und anderseits Berlioz die Wagnerschen Intentionen nicht in ihren Konsequenzen zugibt. Dennoch sind beide ergänzende Elemente derselben Einwickelung, so daß man mit ziemlicher Bestimmtheit behaupten darf: daß Wagner nicht das geworden wäre, was er ist, wenn Berlioz ihm nicht vorangegangen wäre. Berlioz als Gegensatz von Wagner zu betrachten, würde eine vollkommene Unkenntnis ihrer beiderseitigen musikalischen Bedeutung beweisen. Wagner hat nicht allein Berlioz die Kunst der Instrumentation und die Anwendung gewisser Klangeffekte zu verdanken — er steht mit ihm auch nach seiten der Behandlung der poetischen Idee in der Instrumentalmusik in inniger Verwandtschaft.

Noch wichtiger als diese Sympathien aber — die man immer noch als mehr zufällige oder äußerliche bezeichnen könnte — ist, daß Berlioz der Schöpfer der Vokal-Symphonie war. So müssen wir seine Kunstrichtung, gegenüber den früheren Perioden der Instrumental-Symphonie, der Oratorien und Kantaten bezeichnen. Und hier ist es von hohem Interesse, den Weg zu verfolgen, den Berlioz wählte und von Op. 1 bis Op. 24 fast stetig inne hielt, um vom reinen Instrumentalsatz bis zur dramatischen Musik vorwärts zu schreiten.

Im Anfang seines Schaffens ging Berlioz in der Form nicht über die vorangegangene Periode hinaus. Seine künstlerischen Ideen hatten noch keine expansive Wirkung, sondern waren mehr intensiver Natur. Berlioz vertiefte sich in seiner ersten Periode in das Wesen der reinen Instrumentalmusik und beutete diese nach seiten des bestimmten poetischen Ausdrucks und der erhöhten und gesteigerten Charakteristik bis zu einer Höhe und Schärfe aus, über die man nicht hinaus kann, ohne die Grenzen der instrumentalen Kunst zu überschreiten und somit unschön und unwahr zu werden. Er hat in dieser Periode zuweilen selbst schon diese Grenzen überschritten und sich in das Ungeheuerliche, phantastisch Unschöne verloren — in allen Fällen, wo er zuviel sagen wollte und den Instrumenten als Individuen mehr zumutete, als sie leisten konnten. Doch dies nur immer in einzelnen Episoden und auch dann nie ohne Noblesse, und nicht ohne überraschend feine oder neue Züge, so daß man immer erkennt, daß nur der Drang der Jugend und einer immensen Schaffenskraft ihn in das Titanenhafte sich verirren ließ.

In diese Periode der reinen Instrumentalmusik mit Erweiterung der poetischen Idee gehören seine Konzert-Ouvertüren zu Waverley, Op. 1, zu König Lear, Op. 4, zu den Femrichtern, Op. 3, und zum römischen Karneval, Op. 9, letztere drei wahre Meisterstücke nach Form, Inhalt und Durchführung. Als Schluß dieser Periode bezeichnen wir Op. 14, seine erste Symphonie: Episode de la vie d'un Artiste, in fünf Sätzen. — Es ist dieselbe Symphonie, die er bei seinem ersten Auftreten in Deutschland allenthalben aufführte und wodurch er sich damals gerade am meisten schadete, weil er in ihr auf dem Punkte war, in das Ungeheuerliche sich zu verlieren. — Die Symphonie war eine Jugendarbeit und zeigte den jungen Titanen noch in seinem gewaltigen Ringen mit Form und Inhalt. Er gab diesem Werke ein ausführliches Programm bei — das erste, welches überhaupt in dieser Ausdehnung einer Symphonie beigegeben ward, und insofern ein geschichtlich merkwürdiges Dokument. Er bediente sich also sogleich bei seiner ersten Symphonie der Wortsprache, als Ergänzung und Erläuterung zur Tonsprache. Dieser Moment ist für seine Entwickelung wichtig, obgleich er nur eine Übergangsperiode bezeichnet, zu welcher auch das folgende Werk gerechnet werden

muß, das er, als Fortsetzung des vorigen, mit Op. 14b bezeichnete.

Dies war die Retour à la vie, eine Symphonie, die er als Mélolog, d. h. als eine Verbindung der Musik mit dem gesprochenen Worte bezeichnete. In diesem Werke, das sich keiner besonders günstigen Aufnahme erfreute, vereinigte er ein recitierendes Gedicht mit Orchestermusik, Solo- und Chorgesang, und gab als Finale eine dramatische Phantasie über Shakespeares „Sturm", für Chor, Orchester und Pianoforte zu vier Händen. Trotz der bedeutenden Intentionen fehlte diesem Werke die künstlerische Einheit in der Konzeption, und jenes Maßhalten, welches damals nicht nur Berlioz, sondern die ganze französische Schule nicht besaß.

Darauf deuteten wir schon früher hin, als wir bemerkten, daß ein wesentlicher Gesichtspunkt zur richtigen Beurteilung von Berlioz' Einwickelung die Zeitrichtung sei, in welche seine Jugendperiode fällt. Kein Künstler vermag in seiner Entwickelung die Einflüsse seiner Zeit vollkommen von sich zu weisen. Er steht unter der Einwirkung einer intellektuellen Potenz, welche jeder Kunstperiode ihren charakteristischen Stempel aufdrückt. Seine Aufgabe ist zwar, diese Entwickelung weiter zu führen, aber er muß an seine Zeit anknüpfen, wenn er nicht wirkungslos untergehen will. Dies ist es, was Goethe mit den Worten bezeichnet: „Es kommt darauf an, daß der Künstler die Bahn zu treffen wisse, welche der Geschmack und das Interesse des Publikums genommen hat. Fällt die Richtung des Talentes mit der des Publikums zusammen, so ist alles gewonnen." — Hierbei muß man aber wohl bedenken, daß die Richtung des Talentes eine angeborne ist und keine willkürliche, gemachte sein kann, will sie überhaupt als Richtung, und nicht als Konzession gelten, die ein wirkliches Talent dem Publikum nie machen wird und machen darf.

Berlioz' Talent fiel mit der phantastisch-romantischen Zeitrichtung der zwanziger Jahre zusammen. Man könnte es unmittelbar aus seinen früheren Werken schließen, wenn es nicht ohnedem bekannt wäre, daß Berlioz zwar einerseits ein glühender Verehrer von Shakespeare und Beethoven, aber anderseits auch von Viktor Hugo war, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand. Und wie hätte der Dichter des „le Roi s'amuse",

des „Ernani“, der „Notre-Dame de Paris“ keinen Einfluß auf die Phantasie eines jungen französischen Künstlers haben sollen, der von dem Strome der Begeisterung für Viktor Hugos Talent unwillkürlich mit fortgerissen werden mußte!

Berlioz komponierte nicht nur Viktor Hugosche Dichtungen (Sara la Baigneuse, Op. 11, la Captive, Op. 12), sondern es sind auch einzelne Sätze seiner Symphonien, namentlich der beiden Op. 14, musikalische Ergüsse einer von Viktor Hugos Phantasie fieberhaft angeregten jungen Künstlerseele. Hierher zählen wir aus der Symphonie fantastique (Episode) den 4ten und 5ten Teil — den „Marche au supplice“ und „Songe d'une nuit de Sabbat“, — die Träume eines sich mit Opium vergiftenden verzweifelten Künstlers. — Hierher gehört fast der ganze „Mélolog“, (Retour à la vie) und der letzte Satz aus Harold en Italie, Op. 16, der eine „Orgie de Brigands“ schildert, einen echt Victor Hugoschen Stoff, in Musik übertragen.

Diese Periode klärte sich aber wunderbar rasch bei Berlioz ab, und Harold en Italie vermittelte diesen neuen künstlerischen Prozeß. In dieser Symphonie ohne Chöre, mit einfacher Bezeichnung der einzelnen Sätze, kehrte Berlioz zur reinen Instrumentalmusik zurück und zeigte dabei eine Reife, Abklärung und künstlerische Ruhe, eine musikalisch poetische Begabung, welche dieses Werk mit zu dem Vorzüglichsten stempelt, was er geschaffen hat. Es war gleichsam eine Reaktion gegen die früheren Übergriffe seiner Phantasie, und auch der letzte wilde Satz, die „Orgie de Brigands“ ist in die übrigen eingearbeitet durch Benutzung der Hauptmotive der früheren Sätze. Die Art der Einführung dieser „Souvenirs des scènes précédentes“, die durch einen kurzen aufgeregten Satz der Streichinstrumente im Unisono wiederholt gestört werden, knüpft direkt an den Anfang des letzten Satzes in Beethovens 9ter Symphonie an. Der leitende Gedanke ist in beiden Werken offenbar derselbe. Daß dieser Harold aber keine Symphonie des alten Stiles war, gab Berlioz schon dadurch zu erkennen, daß er eine obligate Alt-Viole durch die ganze Symphonie hindurchflicht, welche den Charakter und die Gefühle des Helden dieses Werkes, Harold, meisterhaft in Tönen schildert. Schon dieser eine Gedanke zeugt von der Phantasiefrische und Originalität des Komponisten, der in seinem Drange nach Bestimmtheit des Ausdrucks und Charakteristik in Tönen

auch in diesem, selbst im spezifisch-musikalischen Sinne interessanten und schönen Werke über das bisher Geleistete hinaus nach Höherem strebt.

Als unmittelbarer Nachfolger des Harold erschien Romeo und Julie, Op. 17, die 5te Symphonie in der Reihenfolge, aber die erste, welche Berlioz eine dramatische Symphonie nannte. Er hatte in rascher Folge die Formen der reinen Instrumental-Symphonie (Harold), der Symphonie mit Programm (Episode de la vie d'un artiste), des Mélologs (Retour à la vie) und der Symphonie mit Chören (und zwei Orchestern, Symphonie funèbre et triomphale, Op. 15) durchlaufen, und lieferte in Romeo und Julie, seinem musikalischen Meisterstück, eine dramatische Symphonie, ein neues Genre. Sie besteht aus zwei Hauptteilen: der erste Teil aus einer Instrumentaleinleitung, einem Prolog in Chor-Recitativ mit Alt-Solo und kleinem Chorsatz, und aus drei Instrumentalsätzen, deren einer durch einen kleinen Chor eingeleitet wird. Den zweiten Hauptteil bilden drei Sätze: ein fugierter Instrumentalsatz mit Chor-Psalmodie auf einer Note, und sodann umgekehrt eine Vokalfuge mit der Psalmodie im Orchester; ferner ein merkwürdiger Instrumentalsatz, und schließlich ein großes Ensemble mit Doppel-Chören.

Hatte Berlioz in den bisherigen Werken schon den Durchbruch der Form nach allen Seiten angestrebt, so trat der vollendete Prozeß der Neugestaltung uns hier zum ersten Male vor Augen — eine Einteilung in zwei Akte und eine stetige Aufeinanderfolge einzelner Szenen, deren Verbindung ein Prolog vermittelt, während die Ausführung dem Orchester und Chor entweder vereint oder abwechselnd übertragen war. Obgleich Berlioz zu dieser Form durch seinen Entwickelungsgang geführt wurde, so ist doch in Frage, ob er in diesem Vorhof der Bühne, den er nunmehr erreicht hatte, stehen geblieben wäre, wenn die Verhältnisse, seine Zeit und seine Nation ihm günstiger gewesen wären.

Aber das ist es gerade, worauf wir zielten, als wir Berlioz ein in seiner Entwickelung gehemmtes Genie nannten. Die französische Bühne blieb ihm verschlossen, er hatte keine Gelegenheit, sich auf den Brettern, die die Welt bedeuten, zu versuchen. Er mußte bei dieser Gattung stehen bleiben, wollte er überhaupt Gelegenheit haben, seine Werke nicht ganz ungehört und ungekannt

zu lassen. Welche Kämpfe, welche Sorgen und Seelenleiden mag er dabei erduldet haben!

Er ging noch einen Schritt weiter zur Bühne heran, er gab eine vollständige Legende in vier Akten, seinen Faust, Op. 24. Aber hier scheiterte die dramatische Idee an dem Text, und weiter konnte er auf diesem Wege nicht gelangen, ohne die Bühne sein zu nennen. Zwar komponierte er die Oper Benvenuto Cellini, Op. 23, und hat somit das Podium wirklich betreten, nach welchem seine Werke fast alle mehr oder weniger hindrängen — aber das Schicksal dieser Oper ist bekannt. Man hat ihr den Lebensfaden abgeschnitten, indem man sie nicht zur Aufführung gelangen ließ oder, wo es geschah, sie mit Gewalt unterdrückte. Nur Weimar hat den Ruhm, Berlioz als dramatischen Komponisten gehört und anerkannt zu haben.

Was hätte Berlioz für die Oper werden können, wenn er vor 15 Jahren, wo sein Cellini in erster Bearbeitung schon vollendet war, sich das Feld der Bühnenwirksamkeit hätte erringen können! Diese Frage zu beantworten liegt außer unserer Macht — aber Berlioz' Gewalt der Darstellung, seine Feinheit der Charakteristik, sein Hindrängen zur dramatischen Form lassen uns schließen, daß Berlioz, wenn auch nicht Reformator, doch Regenerator der französischen Oper hätte werden können!

Doch — die Akten seiner Geschichte sind noch nicht geschlossen. Noch lebt er unter uns, thatkräftig schaffend, ungebeugt vorwärts strebend. Was er noch sinnt und was er noch schaffen wird, wenn die Verhältnisse ihm günstiger sich gestalten (wie die Hoffnung jetzt vorhanden), und wenn ihm Gelegenheit geboten wird, sich ganz zu entfalten — wer kann es wissen? — Wurde doch Gluck erst in den letzten Dezennien seines Lebens der Gluck, den wir noch heute und immerdar als einen der ersten und größten dramatischen Komponisten verehren werden. Deutschland interessiert sich jetzt mehr als je für Berlioz. Wenn die deutschen Bühnen dem Vorgange Weimars folgen und Benvenuto Cellini in ihr Repertoire aufnehmen wollten — die Geschichte der Musik würde diesen Akt der Erkenntnis und künstlerischen Einsicht ruhmvoll verzeichnen, und der Genius der Musik, der in Berlioz so mächtig waltet, würde noch Großes in des Meisters Seele wirken! —

IV.

Seine Orchestrierung.

Wenn ein Schauspiel der Natur oder Kunst sich vor unseren Augen entfaltete und wir uns des unmittelbaren Eindruckes, den diese Schöpfung bewirkte, lange genug erfreut haben — drängt es uns unwillkürlich, nach den Mitteln zu forschen, durch welche das Große geleistet ward. Der Naturforscher prüft die Kräfte der Natur, die dabei thätig waren; das Kennerauge forscht nach den geheimen Triebfedern der Maschinerie, und selbst der Laie wünscht einen Blick hinter die Kulissen zu thun und mit den Farben, mit dem Meißel, mit den Instrumenten sich einigermaßen vertraut zu machen, welche, so einfach an sich, doch so Merkwürdiges erzeugten.

Dieser Instinkt — der eben die Menschheit dahin gebracht hat, wo sie jetzt steht — und nicht bloße Neugier ist es, der schon das Kind dahin treibt, sein einfaches Spielzeug zu zerlegen, um zu entdecken, wie es wohl kommen mag, daß seine kleinen Puppen die Glieder bewegen, oder schreien, oder Musik machen.

An diese ersten Regungen des analytischen Verstandes im Kinde wurde ich erinnert, als ich das Publikum dem Meister Berlioz gegenüber sah. „Wie macht er das? Was waren das für Klänge? Welches Instrument hat wohl eine so vernehmliche Sprache?“ — Das waren ungefähr die Fragen, die ich öfter um mich hörte, als Berlioz' Werke an uns vorüberzogen. Und diese Fragen sind natürlich, ja berechtigt, weil kein Komponist den Instrumenten so neue, bald unheimliche, bald sphärenhafte Klänge zu entlocken versteht, weil keiner wie er es versteht, die Instrumente sprechen zu lehren.

Berlioz hat keine neuen Instrumente erfunden, er bedarf keiner unerhörten Mittel, um seine Konzeptionen zu erreichen — aber er versteht es wie keiner, das Vorhandene neu zu benutzen, das Gebotene neu zu kombinieren. Das müssen selbst seine Gegner anerkennen, daß er Meister der Instrumentation ist, denn alle Komponisten der Gegenwart haben entweder von ihm gelernt, oder sollten doch von ihm lernen.

Um nur einige Beispiele zu erwähnen: das Gewebe aus

Sordinen- und Flageolett-Tönen der Geigen in der „Fee Mab"; die merkwürdigen Klänge der Hörner im „Faust"; die Behandlung der Pauken mit verschiedenen Schlägeln; die Anwendung der sons harmoniques der Harfe im Orchester — diese und andere feine Nuancen und Schattierungen waren vor Berlioz im Orchester nicht da. Berlioz hat den schönen Klang des englischen Hornes wieder zu Ehren gebracht, er hat die antiken Zimbeln (die gewöhnlich vom Publikum für Glocken gehalten werden) neu belebt, er hat überhaupt allen Schlag-Instrumenten (Pauken, kleine und große Trommel, Tamburin, Triangel, Becken, Tamtam) eine Bedeutung und Anwendung gegeben, die sie vor ihm nie hatten.

Die Benutzung der Schlaginstrumente ist bei ihm keine äußerliche, auf Effekt berechnete, sondern eine künstlerisch berechnete, weil er dadurch eine Polyrhythmik erzeugt, die einzig in ihrer Art ist. Er fundamentiert damit die Rhythmik seiner Orchesterwerke auf originelle Weise, und bringt dadurch ein Leben und eine Mannigfaltigkeit in seine Partituren, die beim Studium noch mehr, als beim einmaligen Hören überrascht.

Nicht minder als diese Polyrhythmik, die ohne Schlaginstrumente kaum möglich, sicher aber nicht verständlich wäre, ist die Polyphonie merkwürdig, die Berlioz in seinen Partituren anwendet. Was Beethoven in seinen späteren Quartetten auszeichnet, jene merkwürdige Verzahnung der Stimmen, eine vollkommen freie und selbständige Stimmführung der einzelnen Individuen, führt Berlioz im Orchester durch fast alle Stimmen. Kanonischer Satz, Imitationen, Engführungen, Gegenbewegungen, alle Mittel des Kontrapunktes sind bei Berlioz so häufig und immer überraschend angewendet, daß ein Studium seiner Partituren zu dem Lehrreichsten gehört.

Und dabei findet sich doch keine Spur von Trockenheit oder Langeweile, keine Wendung, die uns gemahnte, daß wir es hier mit gelehrter Schreibart zu thun haben. Berlioz wiederholt sich nie, er ist in jedem seiner Werke anders, ohne alle Manier. Er ist zwar wiederzuerkennen in seiner eigentümlichen Behandlung der instrumentalen Kunst, aber nie dadurch, daß er sich selbst einen Gedanken abborgte und wiederholt anbrächte. Noch viel weniger ist ihm ein fremder Gedanke nachzuweisen, den er entlehnt oder nur benutzt hätte. Das ist eine

Thatsache, die in Erstaunen setzt, wenn man die Werke anderer Komponisten damit vergleicht.

Von dieser selbstschöpferischen Kraft und Originalität von Berlioz könnte man sich — wie ich an einem andern Orte*) bereits erwähnt habe — am schlagendsten überzeugen, wenn man einen beliebigen Teil aus einer seiner Partituren herausnähme und diesen von einem andern Komponisten ergänzen lassen wollte. Dies ist ein Experimentum crucis, dem die wenigsten Komponisten standhalten können, selbst Mozart nicht. Die gründlichsten Mozartianer wissen z. B. heute noch nicht mit völliger Gewißheit, was im „Titus" und „Requiem" wirklich von Mozart, und was von anderen Komponisten verfaßt ist. Eine Arie im Mozartschen Stil zu schreiben, war kein so großes Kunststück, daß nicht andere Komponisten seiner Zeit Mozart imitieren konnten. — Den Schülern und Verehrern Mendelssohns würde die Ergänzung eines nachgelassenen Fragmentes in den meisten Fällen mit annähernder Wahrscheinlichkeit gelingen. Bekannt ist es z. B., daß sich unter den Mendelssohnschen Liedern Kompositionen seiner Schwester Fanny Hensel befinden, die einen mit dieser Thatsache nicht vertrauten Mendelssohnianer sehr aufs Glatteis führen dürften. — Daß auch die Schumannsche Manier, namentlich seine Art der Deklamation des Gesanges, zu kopieren und mit Geschick (aber leider ohne Geist) fortzuführen ist, haben uns seine Nachahmer bereits zur Genüge bewiesen.

Sowenig aber Beethoven und Wagner zu kopieren sind, ohne daß man in Karikatur verfällt und sich von der Wahrheit weit entfernt (was z. B. Spohr in seiner „historischen Symphonie" beweist, der im Scherzo Beethoven kopieren wollte), ebensowenig ist Berlioz zu ergänzen oder zu imitieren, wenn man nicht etwa die Versuche einiger musikalischen Schwachköpfe für gelungen halten will — die Berlioz dadurch karikieren, daß sie ihn mit 6 Posaunen und allen Schlaginstrumenten charakterisieren, und dann Wunder glauben, was sie können. Im Ernste dürfte es keiner wagen, auch nur annähernd seinen Ideengang zu treffen oder nachzuahmen.

*) Das Karlsruher Musikfest (in Band II dieser Gesammelten Schriften).

Ich wies bereits darauf hin, daß eine Vermehrung und Erweiterung der technischen Mittel die Folge einer erweiterten formellen und ideellen Ausbildung des Kunstobjektes sei. — Ein kleines Genrebild al fresco zu malen, wäre Unsinn; aus einer Anekdote ein Drama machen zu wollen, verriete Mangel an Einsicht in das Wesen des Drama. Umgekehrt ist Kaulbachs Zerstörung von Jerusalem nicht für den Holzschnitt konzipiert, und Schiller wußte sehr gut, warum er zu seinem „Wallenstein" so viele Personen in Bewegung setzte. Dies gibt man in allen Künsten bereitwillig zu, und wollte der Instrumentalmusik einen Vorwurf daraus machen, daß sie das in geeigneten Momenten benutzt, was an Mitteln vorhanden ist? —

Man hätte recht, Berlioz einen Vorwurf daraus zu machen, wenn man ihm nachweisen könnte, daß die angewandten Mittel an ungeeigneter Stelle verwandt wären. Aber man möge nur suchen, man wird keine technisch unmotivierte und ästhetisch widersinnige Stelle in seinen Partituren finden. Wo Mittel und Zweck nicht in vollem Einklang sind, wo die künstlerische Einheit bei Berlioz zuweilen vermißt wird, wo er mit einem Worte beweist, er keine vollkommen harmonisch durchgebildete Natur ist — das ist in der Konzeption und Anlage der Grundformen, in der Behandlung und Ausführung des Textes.

Dies ist seine schwächste Seite, weil er hierin Franzose ist und den grübelnden Ernst und die deutsche Pietät nicht besitzt, die man von ihm fordert — ohne sie selbst zu besitzen. — Denn wer hat mehr gegen die Texte gesündigt, als die deutschen Komponisten? Wer hat größeren Unsinn komponiert und dramatisch unberechtigtere Texte auf die Bühne gebracht, als die Deutschen? Und man wirft Berlioz vor, daß er Shakespeare in „Romeo und Julie" verstümmelt, daß er die deutsche Pietät gegen den „Faust" nicht respektiert habe. Mit solchen Waffen ziehe man erst gegen unsere Deutschen zu Felde, ehe man über Berlioz deshalb den Stab brechen will.

Was endlich die harten Modulationen und harmonischen Wendungen betrifft, über die man bei Berlioz jammert — so hat unser Ohr dieselben nie entdecken können. Wo sie aber von anderen gefunden werden mögen, sehe man sich erst die Partituren an. Man wird dann immer finden, daß diese sogenannten Härten

durch die vielverschlungene Stimmführung entstehen, welche Berlioz einem momentanen sogenannten Wohlklange nie opfern wird. Daß Berlioz' Melodien schwerer zu behalten sind als die anderer Komponisten, daß seine Harmonien schwerer zu fassen sind, als viele andere, das kann man zugeben, ohne ihm dadurch auch nur im geringsten nahe zu treten. Seine Melodien sind lang- und vollatmige Ergüsse eines übervollen Herzens, welches unendlich viel zu sagen hat — keine kurzatmigen Gedanken-Aphorismen. Seine Harmonien wechseln in raschem Schwunge und in schlagender Kürze, ohne langweilige Selbstbeschauung. Der Harmonie und Melodie gleichzeitig logisch zu folgen, verlangt allerdings Aufmerksamkeit und künstlerisch gebildetes Gehör.

Die Mannigfaltigkeit in der Einheit ist bei Berlioz auf einen so hohen Grad der Ausbildung gelangt, daß man auf diesem Wege nicht weiter gelangen kann, ohne zu viel auf einmal und darum Unverständliches zu sagen. Nicht alle sollen in seiner Weise komponieren, (übrigens könnten es auch nur die wenigsten) — aber alle Musiker sollten Berlioz' Partituren auf das gewissenhafteste studieren, um sich ein berechtigtes Urteil über ihn zu erwerben.

Dem Publikum aber, welchem diese Partituren weder zugänglich noch verständlich sein können, bahne man das Verständnis des großen Meisters einerseits durch eine vorurteilsfreie Kritik, anderseits durch pietätvolle und wiederholte Aufführungen an. Hat man nur eins dieser Mittel bisher mit Eifer und Sorgfalt versucht? — Die Kritik hat, mit wenigen Ausnahmen, bisher nur auf den Meister geschimpft, ohne einen Begriff von seiner Größe zu haben; und die Orte, welche ein Werk von Berlioz aufführten, sind auch zu zählen. Wie konnte das Publikum somit einen richtigen Begriff von Berlioz erhalten?

Die Zukunft kann erst lehren, welche Einwirkung Berlioz' neuestes Erscheinen in Deutschland auf das Verständnis des Publikums, auf den gesunden Menschenverstand der Kritik und auf den guten Willen der Konzertdirektionen haben wird. Die Zukunft — und immer die Zukunft! ruft man unwillig aus. — —

Moses führte die Juden vierzig Jahre in der Wüste umher — um das alte Geschlecht aussterben zu lassen. Seit Beethovens Tode führt uns die musikalische Ästhetik in der Wüste umher

und speist uns mit dem Manna selbstgebackener Theorien. Wenn der letzte Zopf dem goldenen Kalbe der historischen Schule geopfert sein wird — dann ist die Wüstenfahrt zu Ende und wir sind im gelobten Lande der Zukunft!

Hektor Berlioz in Dresden.

(1854.)

Hektor Berlioz aus Paris, den wir vorläufig unseren Lesern als einen Titanen an musikalischer Kraft vorstellen, wird ehestens seine Symphonien in Deutschland aufführen.
R. Schumann,
in der neuen Zeitschrift für Musik,
Band 2 Nr. 45.

Zwischen Äquinoktium und Solstitium ist ein Stern erster Größe an unserem Zenith aufgegangen, der mit seltenem Glanze loderte. Sein Lichtglanz übertraf den der Leier und des Jupiter. Man konnte ihn nur der Helligkeit der Venus gleichsetzen, wenn sie der Erde am nächsten steht. Drei Wochen stand er an unserem Horizont, und in der Walpurgisnacht verschwand er plötzlich wieder. — — —

Sie erraten, daß ich von Berlioz sprechen will.

Daß Berlioz hier war und einige Konzerte gegeben hat, ist allerdings eine Neuigkeit, die man wiederholt gehört, gelesen und beinahe schon wieder vergessen hat. Viel mehr als diese einfache Thatsache werden Sie aber nirgends vernommen haben. Von wem sollten Sie auch aus Dresden mehr darüber erfahren? Mund und Ohren der Dresdener Tageskritiker sind für ganz andere Dinge von größter Wichtigkeit in so großen Dimensionen offen, daß es ihnen nicht möglich ist, sie dann noch mehr aufzusperren, wenn statt einer Sängerin endlich einmal ein Genie

in ihrem Gesichtskreise erscheint. Sie kennen wohl Goethes prächtige Maxime: „Es hört doch jeder nur, was er versteht!“ — Aus diesem Grunde hörte die Dresdener Tageskritik von Berlioz äußerst wenig! — — — —

Einen vollendeten Gegensatz zu dem Gebaren der hiesigen Kritik bildete aber die Dresdener Kapelle durch den echt künstlerischen Enthusiasmus, mit welchem sie Berlioz, seiner und ihrer würdig, durch Wort und That gefeiert hat; bildete ferner das gewählte und dankbare Publikum mit seiner würdigen Haltung, mit seiner warmen Empfänglichkeit. Davon Ihnen zu berichten, ist mir eine wahre Freude.

Bevor Berlioz hier ankam, war der Boden für ihn durchaus nicht günstig. Das Publikum war über die künstlerische Bedeutung von Berlioz völlig im unklaren — es wiederholte sich hier sogar die alte Geschichte, daß man Berlioz mit Bériot verwechselte und unsern großen Hektor für einen Geigenvirtuosen hielt — man verhielt sich zum größten Teile indifferent, und die Folge davon war, daß das erste Konzert im Theater nur ein mäßiges Publikum versammelt fand. Die Kritik war natürlich von vornherein gegen Berlioz eingenommen. In der Kapelle endlich hatten sich einige ungünstige Traditionen aus früherer Zeit erhalten. Man erinnerte sich, daß Berlioz im Jahre 1843 hier nur wenig gefallen hatte und daß seine „Symphonie fantastique“ ein sehr schweres und „unklares“ Musikstück sei. Die jüngeren Mitglieder der Kapelle hatten die früheren Konzerte unter Berlioz noch nicht erlebt, sie kannten die Symphonie fantastique nur aus einer Aufführung vor einigen Jahren, die nach allem, was ich davon vernommen, allerdings sehr bedenklich gewesen sein muß.

Man erwartete also Berlioz mit Neugier, aber ohne Sympathie. Das änderte sich jedoch, als er erschien. Schon nach der ersten Probe war die Kapelle wie umgewandelt. Ein Gefühl der lebhaftesten Sympathie ergriff alle, und steigerte die künstlerischen Leistungen zu einer Vollkommenheit, welche die bewundernswertesten Resultate erzielte.

Die Dresdener Kapelle spielte unter Berlioz' Direktion mit einem Worte vollendet. Ich habe sie seit Wagner nie so gehört, habe nie vorher Gelegenheit gehabt, sie so bewundern zu können, als an jenen Abenden, wo der Geist von Berlioz von

seinem Direktionspulte auf alle überströmte. Die Dresdener Kapelle hatte unter Berlioz sich erhoben wie ein Mann, sie zeigte sich in ihrer wahren Größe.

Es war, als hätten uns diese Künstler zeigen wollen: „So sind wir eigentlich, das können wir leisten — wenn nur der Rechte kommt, der uns führt!" — Und dieser Rechte stand vor uns, und führte sie siegend ein in seine Kunst. Aber er mußte sie wieder verlassen! — Berlioz und die Dresdener Kapelle gehören zusammen; sie würden vereint das Größte leisten. Aber Berlioz sitzt einsam unter seinen Partituren in Paris — und die Dresdener Kapelle — — — — — —

Doch genug. Wir wollen heute die alten Klagen nicht wiederholen. Denn daß Berlioz längere Zeit bei uns weilte, war eine Entschädigung für so manche Entbehrung. — Sein erstes Konzert war schon ein glänzender Sieg, und zwar nicht nur ein Sieg des Komponisten über Vorurteil und Neid; nicht nur ein Sieg über das Publikum, welches in die lauteste Bewunderung ausbrach, sondern dieser Abend war auch in sofern merkwürdig, als an ihm Fausts Verdammung zum ersten Male ganz, in allen vier Teilen zur Aufführung kam.

Man hat Berlioz so oft vorgeworfen, daß er nur Bruchstücke seiner Werke zu Gehör bringe. Er wußte wohl, warum. Dresden war der Ort, auf diese Beschuldigungen zu antworten. Ein kleineres, weniger geübtes und weniger vollständiges Orchester ist nicht im stande, diese Werke vollständig zur Geltung zu bringen; darum ließ Berlioz lieber diesen Tadel über sich ergehen, als daß er, einer ungerechten Anklage zu Gefallen, die Totalität seiner Werke geopfert hätte. Daß aber Berlioz in Dresden zum erstenmal seinen ganzen Faust aufführte, ist der Beweis, daß ich über die Leistungen unserer Kapelle nicht zuviel gesagt habe.

Wie kann ich Ihnen den wunderbaren Eindruck beschreiben, den dieser dritte und vierte Teil auf mich machten, nachdem ich die beiden ersten schon genau kannte! Was soll ich sagen von Mephistopheles' Beschwörung der Irrlichter, jenem Irrlichter-Tanz mit seinen seltsam sprühenden und schimmernden Lichtern, mit den wollüstig sich wiegenden und geisterhaft wachsenden Gestalten, welche die Musik uns plastisch hervorzaubert! Was von der wunderbar grauenvollen Höllenfahrt mit dem Chor der Dämonen

und Verdammten! — Es ist, als wäre Berlioz in die Hölle selbst hinabgestiegen und hätte jene schaurigen Harmonien dem Pandämonium abgerungen. Wie soll ich Ihnen die merkwürdigen Lieder beschreiben, den „König von Thule", „Meine Ruh' ist hin" und das „Ständchen" des Mephistopheles, Lieder, deren Melodien uns so fremdartig sind, daß wir uns kaum darein zu finden glauben, sie aber doch nicht wieder vergessen können, weil sie so intensiv sind; ferner den Zapfenstreich mit dem Studentenchor vor Gretchens Fenstern; den Spottchor der lärmenden und neidischen Nachbarn, und so manche kleinere Nummer voll treffender Schärfe, erschütternder Kraft.

Das detailliert zu schildern und zu analysieren, kann nicht die Aufgabe dieses Briefes sein. Hier beschäftigen wir uns nur mit der Ausführung und mit dem Erfolg. Beide waren großartig. Der Erfolg war so bedeutend, daß unmittelbar nach dem Schluß des ersten Konzertes und nachdem Berlioz zwischen jedem Teil gerufen worden war, der Intendant v. Lüttichau persönlich Berlioz bat, dasselbe Konzert zwei Tage später zu wiederholen. Die erste Aufführung des Faust fand im Theater, am 22sten April, die zweite am 24sten April statt. Zur ersten Aufführung waren nur 3 Proben möglich gewesen, zur zweiten konnte gar keine Probe stattfinden — und doch war die Exekution vorzüglich. Ich dächte, das wäre wohl eine Feuerprobe für die Vortrefflichkeit des Orchesters! Für die der Sänger aber nicht weniger. Die Chöre waren so exakt und sicher einstudiert, wie man es von unserem vortrefflichen Fischer nicht anders gewohnt ist. Die Doppelchöre der Studenten und Soldaten, der Sylphen und Gnomen, und andere ähnliche schwierige Partien, wurden mit großer Präzision und Kraft ausgeführt. In dem Schluß-Chor der seligen Geister, dessen Instrumentation aus lauter Sonnenstrahlen gewoben scheint, — waren die Kinderstimmen mit ihrem: „Komm Margarete!" von ergreifender Wirkung.

Ganz vorzüglich waren die Soli bedacht. Vor allen zeichneten sich Weixlstorfer als Faust und Mitterwurzer als Mephisto aus. Wir haben Weixlstorfer kaum jemals tiefempfundener und wirksamer singen hören. Berlioz selbst sagte uns, daß in Deutschland noch keiner ihm den Faust so zu Dank gesungen habe. Daß Mitterwurzer ein ausgezeichneter Mephisto war, läßt sich bei dem hohen Range, welchen dieser vor-

zügliche Künstler einnimmt, natürlich voraussetzen. Auch Frl. Agnes Bunke war ein anmutiges Gretchen. Ihre musikalische Sicherheit im Vortrag und ihre deutsche Gefühlswärme kamen bei dieser lyrischen Partie weit mehr zur Geltung, als in so mancher dramatischen Aufgabe, deren sie sich, weil ihrer elegischen Natur zuwider, auf der Bühne oft ohne hinreichenden Erfolg unterzogen hat. Auch Abiger sang seine „Ratt' im Kellernest" besser, als wir sie bis jetzt gehört haben. Kurz, die Aufführung war vorzüglich und der Erfolg der zweiten Aufführung des Faust noch glänzender, als der der ersten. Das Publikum folgte mit seltener Spannung und Aufmerksamkeit, der Beifall war einmütig, ja enthusiastisch. Nicht eine mißbilligende oder gar gegnerische Stimme ließ sich vernehmen; von einer organisierten Opposition, wie sie in Leipzig sich versuchsweise breitmachen wollte, war keine Rede.

Fünf Tage später, am 29sten April, fand das dritte Konzert statt, welches namentlich dem Orchester noch schwierigere Aufgaben stellte, als Faust. Es kamen darin beide Ouvertüren zum Cellini, die Flucht nach Ägypten, und die ganze dramatische Symphonie Romeo und Julie zur Aufführung. Diese enorme Aufgabe in 5 Tagen zu bewältigen, war wahrlich keine Kleinigkeit, und doch löste sie das Orchester noch vorzüglicher, als in den zwei ersten Aufführungen. Die Ouvertüren zum Cellini wurden mit hinreißendem Feuer und staunenswerter Präzision, ganz mit dem Schwung und Humor wiedergegeben, welche der Komponist hineingelegt hat. — Damit man dieses Lob nicht für übertrieben halte, sei es vergönnt, hier eine Anekdote einzuschalten. Man hatte von vielen Seiten gewünscht, daß Berlioz seine Lear-Ouvertüre, welche in früheren Jahren hier schon gehört worden war, dem Programm einverleiben möge. Von anderer Seite ward aber gefürchtet, das Konzert möchte dann zu lang und ermüdend werden, und überdies sei eine Probe zur Lear-Ouvertüre nicht mehr zu ermöglichen. Während dieser Verhandlungen erklärte Berlioz, er sei bereit, die Lear-Ouvertüre mit der Dresdener Kapelle ohne Probe, prima vista im Konzert zu spielen, wenn die Unmöglichkeit einer Probe das einzige Hindernis sei! — Ein glänzenderes Zeugnis kann einer Kapelle wohl nicht erteilt werden. —

Dem entsprechend war denn auch die Aufführung von Romeo und Julie. — Die drei großen Instrumentalsätze (Fest bei Capulet, Liebesszene und Fee Mab) machten in der Virtuosität ihrer Ausführung eine überwältigende Wirkung. Wie plastisch schön war die Fee Mab bis in das kleinste Detail ausgearbeitet! Einen reizenderen Geisterspuk könnte man nicht träumen, so fein wie Spinnweb, so heimlich wie Liebesgeflüster, und so klar und glänzend wie Wellenspiel im Vollmondsstrahl! Die Liebesszene mit ihrer nie enden wollenden Liebesseligkeit und ihrem erhabenen Aufschwung; Romeos sanfte Liebesklage und das wirbelnde und jubelnde Fest bei Capulet — das waren Leistungen der Kapelle, denen selbst der schärfste Tadler nichts hätte von ihrem Ruhme nehmen können. Da sah und hörte man recht deutlich, daß der Geist es ist, der lebendig macht! Und hier war es Berlioz' Geist, der diese herrlichen Kräfte belebte und begeisterte. — Eine sehr bekannte Persönlichkeit soll allerdings bemerkt haben, die Dresdener Kapelle habe bei ihren Aufführungen unter Berlioz eigentlich eine Niederlage erlitten. — Weshalb? — Weil sie unter einem fremden Dirigenten weit besser gespielt hat, als unter ihrem eigenen.

Die Soli treten in Romeo und Julie weniger gewichtig auf, wie das Orchester. Doch sang Frau Krebs die Alt-Arie des Prologs mit Harfen-Solo recht brav; Weixlstorfer konnte in der Fee Mab seine Sicherheit und Gewandtheit im Vortrag wieder auf das glänzendste bewähren, und Conradi sang die Baßpartie des Pater Lorenzo im Finale mit vorzüglichem Erfolg. Diese Baßpartie hat in Deutschland wegen ihrer Schwierigkeit ein ganz besonderes Renommee. Bekanntlich konnte das Finale zu „Romeo und Julie" an mehreren Orten nicht aufgeführt werden, weil Pater Lorenzo regelmäßig umwarf, so z. B. in Leipzig in früherer Zeit Herr Pögner. — Desto anerkennenswerter muß die tadellose Leistung von Conradi hervorgehoben werden. Man hörte eben hier bei allen Sängern, daß sie mit Liebe und Begeisterung bei der Sache waren und den Wert der Kunstwerke, wie die Bedeutung ihres Schöpfers, im vollen Umfange kannten und schätzten. Es kommt gerade bei diesen Werken unendlich viel darauf an, daß man in ihren Geist wirklich eingedrungen ist, und den Vortrag nicht nur rein äußerlich gibt.

Der große Doppelchor des Finale, der Schwur der Versöhnung, kam durch das Chorpersonal zur entschiedensten Geltung; nicht minder die vorhergehenden schwierigen Chorpartien bei dem Leichenbegängnis der Julia, sowie der streitende Doppelchor der Capulets und Montagues. In solchen Momenten läßt sich der Wert eines guten Chorpersonales und die Trefflichkeit seiner Leitung am vollkommensten schätzen.

Die „Flucht nach Ägypten" verfehlte ihre Wirkung hier so wenig wie anderwärts. Infolge ihrer leichten Verständlichkeit, und der Grazie und Einfachheit, welche sich über diese biblische Legende mit patriarchalischer Ruhe und reizender Naivität verbreitet, erhebt das Publikum gewöhnlich diese Komposition sogleich zu seinem Liebling. Der dritte Satz, die Ruhe der heiligen Familie, mußte repetiert werden. Zu diesem Erfolg trug Weixlstorfer nicht wenig bei, welcher sein Tenor-Solo ganz im Sinne des Komponisten, mit größter Zartheit und Innigkeit vortrug.

Das dritte Konzert sollte dem Programm nach das letzte sein. Das Publikum hatte schon Berlioz wiederholt gerufen, als am Schluß, unter allgemeinem Zuruf des Orchesters, die Konzertmeister Lipinsky und Schubert dem verehrten Meister im Namen der Kapelle einen Lorbeerkranz überreichten. Nachdem Berlioz in seinem Hotel angelangt war, überraschte ihn noch ein Ständchen, welches die Hornisten der Kapelle — jenes in Dresden rühmlichst bekannte Hornquartett — ihm darbrachten. Vom Kammermusikus Hübler war zu diesem Zweck der Abschiedsgesang der Hirten aus Berlioz' „Flucht nach Ägypten" für Hornquartett arrangiert worden, eine Aufmerksamkeit, welche den verehrten Meister sichtbar ergriff.

Der Wunsch nach Wiederholung des letzten Konzertes war aber ein so allgemeiner, daß zwei Tage später, am 1sten Mai, noch ein viertes Konzert, mit Wiederholung des 2ten Programmes nachfolgte. Vier Konzerte in 10 Tagen — diese Thatsache spricht deutlich genug für die lebhafte Teilnahme, welche Berlioz hier gefunden hat. Berlioz hätte noch ein fünftes und sechstes Konzert mit gleichem Erfolg geben können, wenn nicht am 1sten Mai die Ferien vieler Mitglieder der Oper begonnen hätten, deren Abwesenheit ein größeres Ensemble unmöglich machte.

Bei seiner Abreise ward Berlioz von einem großen

Teil der Kapelle und von vielen Kunstfreunden Dresdens (welche allen Proben mit der gespanntesten Aufmerksamkeit beigewohnt hatten) mit den Zeichen der aufrichtigsten Verehrung und Liebe bis zu dem Wagen geleitet, welcher den geehrten Meister über Weimar direkt nach Paris leider zu bald wieder entführte. Berlioz schied nicht ohne Rührung, voll der Eindrücke, welche ihm den Dresdener Aufenthalt in vieler Hinsicht wertvoll gemacht hatten. Nicht wenig trug hierzu die Aufmerksamkeit und Bereitwilligkeit des Intendanten v. Lüttichau, die ehrende Zuvorkommenheit des Kapellmeister Reißiger (welcher Berlioz die Dresdener Kapelle in den schmeichelhaftesten Ausdrücken präsentierte und während der Proben die lebendigste Teilnahme bewies), und der dankenswerte Eifer bei, mit welchem sich die Konzertmeister Lipinsky und Schubert im Verein mit der Kapelle der würdigen Aufgabe hingegeben hatten, Berlioz durch die gelungene Aufführung seiner Werke zu ehren.

Eine so denkwürdige Erscheinung, wie Berlioz als Künstler und Mensch unbestritten ist, konnte trotz der kurzen Dauer unter solchen Verhältnissen nicht ohne nachhaltigen Einfluß bleiben. Nicht nur, daß die Kapelle sich wie neu belebt und gestärkt fühlte, und so im engeren Kreise der Künstler Regungen und Entschlüsse sich kundgaben, die für das Kunstleben Dresdens später von Bedeutung werden könnten — sondern ganz direkt bewährte sich auch Berlioz' Erscheinen von nachhaltigem Gewinn für unsere Musikzustände. Wir haben Hoffnung, daß die von Berlioz hier einstudierten Werke dem Konzert-Repertoire der Kapelle dauernd einverleibt werden; es steht ferner in Aussicht, daß eines der gewaltigsten Werke des Meisters, sein Requiem, von der Kapelle aufgeführt werden wird; endlich haben wir die Hoffnung, daß seine Oper Benvenuto Cellini in Dresden gegeben wird. Berlioz will zu diesem Zweck selbst hierher kommen und die Aufführung dirigieren*). Wir dürfen hoffen, an jenem Tage, wo Cellini auf der hiesigen Bühne zum erstenmal erscheinen wird, die hervorragendsten musikalischen Persönlichkeiten in Dresdens Mauern vereinigt zu sehen.

*) Leider kam es nicht dazu, — eben weil Berlioz selbst dirigieren wollte. Sobald er entfernt war, gelangte die hofkapellmeisterliche Gegenströmung zur Obergewalt.

Das sind die Resultate eines dreiwöchentlichen Aufenthaltes von Berlioz in Dresden. Was würde dieser Meister erst wirken können, wenn er *immer* bei uns weilen könnte! Dieser Wunsch ist hier ein *allgemeiner*. — Erkennen Sie daraus die Bewegung und Stimmung der Zeit.

Briefe aus Weimar über Kunst und Künstler der Gegenwart.

(1855.)

„Man muß sein Glaubensbekenntniß von Zeit zu Zeit wiederholen, aussprechen was man billigt, was man verdammt. Der Gegenteil läßt's ja auch nicht daran fehlen!"
Goethe.

I.

Zur Einleitung.

An Adolf Stern.

„Zu allen Zeiten sind es nur die Individuen, welche für die Wissenschaft gewirkt haben, nicht das Zeitalter" — bemerkt Goethe in seinen Reflexionen. — Dasselbe muß man auch von der Kunst behaupten. Wer wird die Förderung und das Heil der Kunst von irgend einem Zeitalter, von dessen Geschmack, dessen Strömung und Richtung erwarten? Es würde ihm ergehen, wie einem Wanderer, der sich am Ufer eines Flusses gemächlich niederläßt, um zu warten, bis der Fluß — vorbeigeflossen ist, in dem guten Glauben, daß das Wasser doch einmal ein Ende nehmen müsse.

Wer nicht stromaufwärts gehen und die Quelle aufsuchen kann, wer kein Schiff und keine Brücke zu bauen vermag, und

auch nicht Kraft und Mut genug besitzt, um durch die Wogen zu schwimmen — der wird nie über den Strom hinüber, nie über seine Zeit hinaus kommen! Wer aber der Strömung abwärts folgt, der kommt zuletzt nur an das alles ausgleichende und verschlingende Meer, das keinen Anfang und kein Ende, keine Vergangenheit und keine Zukunft kennt!

Du mußt glauben, du mußt wagen,
Denn die Götter leihn kein Pfand;
Nur ein Wunder kann dich tragen
In das schöne Wunderland.

Von Goethes „Reflexionen“ ausgehend, bin ich nun bei Schillers „Sehnsucht“ angekommen. Wie ist es auch anders möglich, als daß man von Weimar sprechen, sogar dort leben kann, ohne an Schiller und Goethe zu denken und sie gelegentlich zu citieren? Es gibt wohl keinen Ort in Deutschland, welcher schlagendere Beweise von größerem Gewicht für den Satz gibt: „daß die Individuen es sind, welche den Fortschritt der Kunst bewirkt haben, und nicht das Zeitalter“ — als gerade Weimar; und zwar nicht nur das Weimar der Vergangenheit, sondern auch das der Gegenwart, als Aufenthalt von epochemachenden Individualitäten, die Ort und Zeit zu dem gestalteten, was sie geworden sind.

Wenn man, rückwärts blickend, unseren Dichterfürsten hier allenthalben begegnen muß, so kann man, in der Gegenwart sich bewegend, keinen Schritt vorwärts thun, ohne dem Fürsten der Töne zu begegnen, den Viktor Hugo so treffend den „Orpheus von Weimar“ nannte.

Wenn ich daher die Frage aufwerfe: „Was wäre das Weimar der Gegenwart — ohne Liszt?“ — so dürfte die Antwort darauf nicht sonderlich schwer fallen.

Aber es gibt noch eine zweite, hieran sich knüpfende Frage: „Was wäre die Musik der Gegenwart ohne Liszt?“

Wenn Sie verlangen, daß ich Ihnen Briefe aus Weimar schreiben soll, kann das etwas anderes heißen, als: über die Kunst-Fragen und Künstler der Gegenwart und — Zukunft schreiben?

Wenn man nicht mit einer Organisation begabt ist, wie solche Individuen, welche rot von grün nicht unterscheiden, oder

die Elementarlaute der Natur über die Grenze von einigen Oktaven hinaus nicht mehr vernehmen, oder, mit anderen Worten, das Sichtbare und Hörbare nur teilweise sehen, hören und unterscheiden können — dann gehört nur guter Wille und freier Blick dazu, um sich in den Lebensfragen der Kunst gehörig zu orientieren.

Knüpfen wir an die Gegenwart an; greifen wir frisch hinein in das Weimarer Kunst-Leben, und es wird sich für mich mehr Stoff finden, Ihnen von hier aus nicht nur Briefe, sondern Bände zu schreiben, als in jener hochgerühmten Residenz, von der ich hierher übersiedelte, mit ihren großen Museen und Galerien, reich dotiertem Theater und anderen Kunstinstituten. Denn die Quantität macht's ja nicht aus, sondern die Qualität, weil ich für keinen Fremdenführer und auch für kein statistisches Büreau schreibe, sondern an einen jungen Poeten, der die Idee noch nicht aufgegeben hat: daß die Kunst, der er sich geweiht hat, eben eine Kunst — und kein Handwerk sei!

Noch vor wenigen Tagen weilte ein Meister in unserer Mitte, dessen ganzes Leben und Schaffen ein Kommentar zu diesem Thema genannt werden kann; dessen Werke Loblieder auf die Freiheit der Kunst sind. — Andere behaupten freilich das Gegenteil. — Aber die Gegenwart hat hier nicht das letzte Wort zu sprechen, und die Zukunft wird uns einst darum beneiden, daß wir diesen Meister von Angesicht zu Angesicht sahen und seine Werke von ihm selbst hörten.

Ich spreche von Hektor Berlioz. — Ihm seien die nächsten Briefe gewidmet, denn noch klingen seine Töne in denen nach, die Herz und Ohr sich nicht verriegelt halten.

Für solche schreibe aber, wer da will — ich nicht. Bei Ihnen hat es keine Gefahr, denn Sie sind ja — ein Poet! —

II.

Hektor Berlioz in Weimar.

Es möchte wenige Künstler in unserer Zeit geben, über welche, nach einem unermüdlichen Schaffen während eines Vierteljahrhunderts, noch immer so schroff widersprechende Ansichten verbreitet

sind, wie über Hektor Berlioz. Es ist vielleicht keinem schwerer als ihm geworden, durch die mit einem starren Lanzenwald von Vorurteilen sich schützende Phalanx, öffentliche Meinung genannt, Schritt für Schritt sich Bahn zu brechen. Und doch ist Berlioz derjenige unter den Instrumental-Komponisten, welcher die überreiche Erbschaft, die Beethoven der Nachwelt hinterließ, mit der größten Konsequenz und Energie ausbeutete.

Sind auch die Einsichtsvolleren seiner Zeitgenossen darüber einig, daß in den Annalen der Kunst der Name Berlioz als ein ebenso unvergänglicher verzeichnet ist, wie der irgend eines unserer großen Meister der Töne, so ist es doch wünschenswert, daß diese Erkenntnis schon bei Lebzeiten des Meisters sich verbreiten möchte, damit die Mitwelt nicht, wie sie zu thun gewohnt ist, erst so lange zögere, bis sie zur Nachwelt geworden, um ihren Lorbeer reuevoll nur einem Denksteine zu weihen, anstatt den noch lebenden Künstler damit zu bekränzen.

Weimar, das in der Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts einen so hervorragenden Rang einnimmt, gebührt das Verdienst, auch bei Berlioz nicht erst die Erfolge abgewartet zu haben, sondern in Anerkennung seines Genies bahnbrechend vorangeschritten zu sein. — Im Jahre 1837, zu einer Zeit, wo Berlioz' Name nur erst dunkel von Paris aus zu uns herüberdrang, wurde sein erstes Werk, die Ouvertüre zu den „Femrichtern" (Francs-juges), in einem weimarischen Konzert zuerst, und zwar mit enthusiastischem Beifall aufgeführt. Der damalige Kammermusikus (jetzt Professor) Lobe richtete zu jener Zeit einen offenen Brief an Berlioz*), der im Erguß der reinsten Begeisterung über diese „tiefe, originelle, naturwahre, den ganzen Menschen emporwirbelnde Schöpfung", eines der ersten deutschen Zeugnisse für die zündende Kraft ablegte, welche Berlioz' Kunst zu üben vermag.

„Bei Ihrer Ouvertüre," berichtet Lobe, „so gewiß sie der Ausfluß eines großen, seltenen musikalischen Talentes ist, hat das weimarische Publikum nicht einmal gestutzt, noch viel weniger sie unbegreiflich gefunden, wohl aber ist es im höchsten Grade davon ergriffen worden. Ihre Ouvertüre war ein Blitz und ein

---

*) Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik", Jahrg. 1337, Bd. VI. Nr. 37.

Schlag, und alles ringsumher stand in Flammen der Begeisterung! Das war kein Beifall, wie er einer Autorität folgt, oder aus einem besonderen Wohlwollen gegen einen Bekannten, einen Freund, oder einen Mitbürger fließt, sondern es war ein unwiderstehliches Muß, ein peremtorischer Befehl, den Sie in Ihrer Stube zu Paris ausgefertigt hatten an die Welt, und dem die Welt gehorchen mußte.“ — — —

Es waren jedoch damals weder Mittel noch Kräfte vorhanden, diesen Sieg weiter zu verfolgen, wenngleich die Ouvertüre zu den „Femrichtern“ in einem Kapellkonzert in Weimar, im Jahre 1839, nochmals mit großem Beifall zur Aufführung kam. Fast alle Partituren von Berlioz waren damals noch ungedruckt; die wenigen gedruckten waren schwer zu haben, und noch schwerer für solche zugänglich, die mit Vorurteil an ihr Studium herangingen, und alle Schwierigkeiten der Ausführung und Auffassung lieber noch vergrößerten, anstatt an ihre Lösung Zeit und Kräfte zu wenden.

Allerdings schrieb Berlioz in seinen Werken Instrumente vor, deren Anwendung damals in Deutschland noch zu den unerhörten Dingen gehörte. Er verlangte in seinen Symphonien zuerst Harfe, englisches Horn, Baßklarinette, Ophicleïde, Verbesserung und Vermehrung der Schlaginstrumente 2c.; er schrieb zugleich, um dem so häufig gefundenen Übelstand einer zu schwachen Besetzung der Streichinstrumente vorzubeugen, genau die Anzahl der Geigen, Violen, Celli und Kontrabässe vor, welche ein Orchester haben müsse, damit seine Totalwirkung nicht durch vorlautes Übertönen einzelner Blech- oder Schlag-Instrumente beeinträchtigt würde. Hierdurch entstand die Fabel, daß Berlioz nur mit einem ganzen Heer von Instrumenten auftreten könne, daß er ganze Batterien von Posaunen brauche, unglaubliche Leistungen von jedem einzelnen fordere, u. s. f. — Übertreibungen, die einer dem andern um so lieber nachbetete, als man dadurch auf höchst einfache, bequeme und doch plausible Weise den alten Schlendrian entschuldigen konnte, der vor jedem Neuen und Ungewöhnlichen zurückschreckt. Man begnügte sich mit der banalen Behauptung, daß, weil Mozart und Beethoven diese neuen Instrumente nicht verlangt habe, eine Neuerung weder gerechtfertigt noch ratsam sei, und es daher am besten sei, alles beim alten zu lassen.

Diese Verhältnisse änderten sich aber, als Berlioz sich entschloß, im Winter 1842—43 eine Reise durch Deutschland zu unternehmen und in den hauptsächlichsten musikalischen Zentralpunkten eine Aufführung seiner Hauptwerke selbst zu leiten. Weimar war wiederum einer der ersten Orte, den er berührte; er gab hier sein erstes Konzert in Norddeutschland, Ende Januar 1843. Den bekannten „Musikalischen Reisebriefen aus Deutschland", welche damals Berlioz im „Journal des Débats" zuerst veröffentlichte, entnehme ich zur Erinnerung an jene Zeit folgende, Weimar betreffende Stellen*).

„Ich komme in Weimar ganz krank an. Vergebens bemühen sich Lobe und Chelard, mich aufzurichten. Vorbereitungen zum Konzert — Ansage der ersten Proben — der Unmut weicht — ich bin gesund! — Hier ist's aber auch anders (wie in Mannheim und Frankfurt), hier laß ich mir's gefallen. Ich spüre in der Luft so etwas von literarischem Verkehr, von künstlerischem Leben." — (Folgt eine Episode über Goethe, Schiller und Hummel.) —

„Als Künstler zuerst, und dann als Landsmann und alter Freund, half mir Chelard redlich meinen Zweck erreichen. Der Intendant, Freiherr v. Spiegel, ging ganz in seine wohlwollende Gesinnung ein und stellte Theater und Orchester zu meiner Verfügung."

„Die Kapelle ist trefflich besetzt. Mir zuliebe aber gingen Chelard und Lobe darauf aus, alles herbeizuziehen, was außerdem noch an Saiten-Instrumenten aufzutreiben war, und so ward ein Stamm von 22 Geigen, 7 Bratschen, 7 Violoncells und 7 Kontrabässen (also ein Streichorchester von 43 Mann) zusammengebracht. Die Blasinstrumente waren vollzählig; ich bemerkte unter ihnen eine treffliche erste Klarinette und eine Ventiltrompete (Sachse) von außerordentlicher Fertigkeit. Das englische Horn fehlte und mußte durch die Klarinette ersetzt werden. Ein höchst liebenswürdiger junger Mann, Herr Montag, ein Pianist und ausgezeichneter Musiker, hatte die Gefälligkeit, die beiden Harfenstimmen für Klavier zu arrangieren und die Ausführung zu übernehmen. Die Ophicleïde wurde durch ein Bombardon

*) Aus dem dritten Briefe „An Franz Liszt". — Vergleiche: „Musikalische Wanderung durch Deutschland", in Briefen von Hektor Berlioz, deutsch von Aug. Gathy.

ersetzt und kam in gute Hände. Da nun alle Lücken ausgefüllt waren, konnten die Proben vor sich gehen. — Bemerken muß ich, daß sich unter den weimarischen Musikern eine entschiedene Vorliebe für meine Femrichter-Ouvertüre ausgesprochen hatte, die schon mehrmals aufgeführt worden war, so daß sich für mich keine günstigere Stimmung wünschen ließ. Auch ging es mir mit den Proben zur Symphonie fantastique, die ich auf ihren Wunsch mit aufgenommen hatte, ungewohnterweise über alle Maßen glücklich. — Noch muß ich des Eindruckes gedenken, den der erste Satz „Träumereien, Liebesleiden" und der dritte, die „Szene auf dem Lande", unter den Kapellisten und Musikfreunden hervorbrachte. Chelard erklärte sich vor allem für den „Marsch nach dem Richtplatz". Das Publikum schien dem „Ball" und der „Szene auf dem Lande" den Vorzug zu geben. Die „Femrichter-Ouvertüre" wurde wie ein willkommener alter Bekannter begrüßt. — — —

„Aber da stände ich ja wohl auf dem Punkte, aller Bescheidenheit Lebewohl zu sagen! Und rede ich gar vom vollen Hause; vom anhaltenden Beifall und Hervorrufen; von Kammerherren, die im Namen der Königl. Hoheiten den Künstler beglückwünschen; von neuen Freunden, die ihn am Eingange des Hauses umarmen und nolens volens die Nacht hindurch bis früh 3 Uhr bei sich festhalten — beschreibe ich erst einen so schönen Erfolg, so wird man mich vollends für einen unschicklichen, lächerlich aufgeblasenen Menschen halten! Wahrlich, das schlägt alle philosophische Ruhe zu Boden; es schreckt mich, und ich schweige." —

Mit diesen erhebenden und künstlerisch ehrenden Eindrücken verließ Berlioz damals Weimar, um fast 10 Jahre später dahin zurückzukehren, und unter noch weit günstigeren Verhältnissen neue und weitertragende künstlerische Erfolge zu erringen.

Zu Weihnachten des Jahres 1843 trat Liszt seine Funktion als außerordentlicher Großherzogl. Hof-Kapellmeister an, wozu er bei seinem früheren Aufenthalt in Weimar, im Oktober 1842, ernannt worden war. Hierdurch kam ein eigentümliches, neues und reges Leben in die weimarischen Musikverhältnisse, welches sich natürlich erst dann vollkommen entfalten konnte, als Liszt seinen temporären Aufenthalt 1848 in einen bleibenden verwandelte.

Liszt ist einer der ersten Verehrer und gründlichsten Kenner von Berlioz' Werken. Er hatte sein öffentliches Urteil über ihn in Paris schon zu einer Zeit abgegeben, wo man dort mit der Anerkennung von Berlioz noch schwankte und zögerte. Er hatte dessen „Symphonie fantastique" für Pianoforte meisterhaft übertragen, mehrere Ouvertüren von ihm arrangiert, in seinen Konzerten öfters gespielt 2c. und war dadurch mit Berlioz in ein näheres Verhältnis getreten. Dies wurde für die Verbreitung von Berlioz' Werken in Deutschland von dem vorteilhaftesten und nachhaltigsten Einfluß. — Liszt führte zunächst bei seinen kürzeren Aufenthalten in Weimar, in den Jahren 1844 und 1846, zwei Instrumentalwerke von Berlioz, seine Ouvertüren zu „Lear" und „Waverley" (erstere im vorigen Jahre hier wiederholt) auf. Als Liszt sich sodann in Weimar bleibend niederließ, ist es bekannt, daß er die ersten Jahre seines Aufenthaltes der großen und erfolgreichen Aufgabe widmete, Richard Wagners Opern auf der Bühne einzuführen, und durch seinen Vorgang diese großartigen Werke unseres ersten jetzt lebenden dramatischen Tondichters im künstlerischen Bewußtsein der deutschen Nation für immer zu befestigen.

Nachdem er diese Mission aber auf das vollständigste erfüllt hatte, führte Liszt auch Berlioz, der seit Wagners erstem Auftreten mehr in den Hintergrund getreten, aber keineswegs vergessen war, aufs neue und vollständigste in Deutschland ein. Schon im Jahre 1851 wurden in verschiedenen Konzerten Berlioz' Ouvertüren zum „Römischen Karneval" und dessen „Harald-Symphonie" aufgeführt. Im Frühling 1852 wurde aber das schwierigste Werk, Berlioz' Oper „Benvenuto Cellini", zum erstenmal in Deutschland unter Liszts Direktion aufgeführt, und zog von nah und fern zahlreiche Künstler und Kunstfreunde nach Weimar. Diese Oper bot des Neuen und Überraschenden so viel, sie war überdies von den bereits populär gewordenen Wagnerschen Schöpfungen so verschieden, daß man über den neuen Kunststyl, der hier sich offenbarte, mehr erstaunt war, als daß man zu einer eigentlichen Durchdringung desselben sogleich gelangt wäre. — Zu Anfang der nächsten Winter-Saison wurde aber der Komponist eingeladen, die Wiederholung seiner Oper unter Liszts Direktion zu hören, und er kam im November 1852 nach Weimar, um in einer ihm

zu Ehren veranstalteten Berlioz-Woche neue Triumphe zu feiern, deren genußreiche Stunden allen in lebhafter Erinnerung bleiben werden, denen vergönnt war, daran teilzunehmen.

Berlioz war Zeuge, wie seine Oper, welche gegen die Opposition der Pariser und Londoner Musiker vergeblich angekämpft hatte, in Weimar unter Liszts Feldherrnstab einen glänzenden Sieg erfocht. Berlioz selbst führte noch zwei seiner größten Werke, „Romeo und Julie" und „Faust" in einem großen Konzert im Hoftheater auf. Er wurde vom Großherzogl. Hof auf das ehrenvollste aufgenommen, von Künstlern und Publikum festlich gefeiert, und verließ Weimar als Ritter des Großherzogl. Hausordens vom weißen Falken.

Im Herzen Deutschlands hatte er mit diesem neuen Besuche festen Fuß gefaßt. Und in den Herzen der Deutschen, deren Kunst er wie ein deutscher Künstler verehrte, hatte er sich eine neue Heimat gegründet.

III.

Pierre Ducré.

Ein neuer Komponist der historischen Schule.

„Pierre Ducré?" fragen Sie verwundert. — Sie kennen den Mann nicht? — Ich habe ihn auch nicht gekannt, bis ich Berlioz kennen, lieben und verehren lernte. Schlagen Sie in allen Konversations-Lexika der Welt nach und Sie erfahren sicher nicht, wer Pierre Ducré gewesen sei. — Ich muß Ihnen daher verraten, daß Pierre Ducré ein trefflicher Komponist war, der ein prächtiges Oratorium geschrieben hat, und dieses jüngste Kind seiner Laune bei den Parisern unter einem fremden Namen einschmuggelte. Eigentlich war aber die Sache umgekehrt. Lassen Sie sich's erzählen. Ich hole allerdings etwas weit aus und beginne im Jahre 1855, um endlich bis auf das Jahr 1679 zu kommen.

Im Februar dieses Jahres erschien Meister Berlioz zum dritten Male in unserm Ilm-Athen. Er kam von Paris, wo er soeben sein neuestes Werk, „L'enfance du Christ", innerhalb weniger Wochen 3 mal aufgeführt hatte, und zwar unter immer

steigendem Erfolg. Der Beifall war dort ein so außerordentlicher, (der Komponist wurde während und nach der ersten Aufführung ungefähr 20 mal gerufen), daß die Spannung des Auslandes auf diese originelle Komposition ebenso erklärlich, als allgemein war. Einladungen von Brüssel, London etc. waren an Berlioz bereits ergangen, sein Oratorium dort selbst zu dirigieren. Aber eine rechtzeitig eingetroffene Einladung von Liszt bestimmte Berlioz, sich zuerst nach Weimar zu wenden. — Und so wurde denn unserer Stadt die Auszeichnung zu teil, das neueste Werk des Meisters in seiner vollen Ausdehnung zuerst in Deutschland zu hören. Dies war bereits das dritte Mal, daß eine neue, eigentümliche Seite von Berlioz' vielseitiger künstlerischer Thätigkeit in Weimar zuerst zur Anschauung und Anerkennung gelangte. Und diesmal war es nicht auf dem Gebiet der Instrumentalmusik und Oper, sondern auf dem des Oratoriums.

Ich hebe das hervor, weil andere Städte, die in Deutschland eine musikalische Suprematie besessen haben, eine „Ehre" darin suchten und teilweise noch finden, Berlioz so lange, als nur irgend möglich ist, zu ignorieren, und seine Werke zuletzt zu hören. — Allerdings sind die Ansichten über künstlerische Ehrenpunkte sehr verschieden.

Wer den Entwickelungsgang von Berlioz verfolgt hat, wer die Virtuosität kennt, mit der er die Instrumentalmassen behandelt und ihnen ein eigentümliches Tonleben einhaucht, dem wird es auffallen, daß Berlioz so spät noch einer Kunstform sich zuwandte, die anscheinend außerhalb seines Ideenkreises lag und mit dem, sonst so phantastisch weit- und hochgreifenden Gedankenflug des Tondichters wenig zu harmonieren scheint.

Die Entstehung dieses Oratoriums aus einem kleinen Gedankenkeim ist auch merkwürdig genug.

Der zweite Teil des Oratoriums wurde zuerst, und zwar unter dem Titel „die Flucht nach Ägypten", veröffentlicht. Berlioz führte diese reizende Episode, die sich schnell Anerkennung errang, schon im Jahre 1853 in Deutschland ein. Auch in Weimar kam sie unter Liszts Direktion damals in einem Hofkonzert zur Aufführung. — In der französischen Ausgabe der Partitur erschien aber diese biblische Idylle mit dem mystischen Zusatz: „Fragment eines Oratoriums im alten

Stil, Pierre Ducré, einem imaginären Kapellmeister, zugeschrieben."

Die Lösung dieses Rätsels finden wir in folgendem Briefe, den Berlioz der Dedikation der französischen Partitur (an Ella, Direktor der „Musikal-Union" in London) beigefügt hat.

„Ihr richtet nach des Autors Namen, nicht nach Werken,
Und preist und tadelt nicht die Schreibart, nur den Mann!"

Lieber Ella!

Sie fragen mich, warum das Oratorium die Bezeichnung trägt, „einem imaginären Kapellmeister, Pierre Ducré, zugeschrieben"? — Das geschah infolge eines Fehlers, den ich begangen habe, eines schweren Fehlers, der mir eine ernste Strafe zugezogen hat, worüber ich mir stets Vorwürfe machen werde. — Lassen Sie sich erzählen.

Ich befand mich eines Abends bei dem Baron v. M., einem intelligenten und eifrigen Freunde der Kunst, in Gesellschaft eines meiner ehemaligen Mitschüler, des gelehrten Architekten Duc. Alle Welt spielte, und zwar teils Ecarté, teils Whist, teils Brelan; nur ich spielte nicht, denn ich verabscheue die Karten. Dank meiner ausharrenden Geduld, bin ich nach 30jähriger Anstrengung dahin gelangt, kein einziges derartiges Spiel zu kennen, so daß ich in keinem Falle Gefahr laufen muß, durch Spieler, welche eines Partners bedürfen, mit Beschlag belegt zu werden.

Ich langweilte mich demnach in der Gesellschaft auf sehr augenscheinliche Weise, als Duc sich mit den Worten zu mir wandte: „Da du nichts thust, solltest du eine kleine Komposition für mein Album niederschreiben." — „Sehr gern." — Ich nehme ein Stück Papier zur Hand und ziehe einige Liniensysteme, zwischen denen in kurzer Zeit ein vierstimmiges Andantino für Orgel erscheint. Ich glaubte darin den Charakter einer gewissen ländlichen und naiven Frömmigkeit zu entdecken, und sogleich kommt mir der Gedanke, der Komposition auch Worte in ähnlichem Genre unterzulegen. Das Orgelstück verschwindet und wird zu einem Chor der Hirten von Bethlehem, die ihren Abschiedsgruß dem Jesuskinde darbringen, in dem Augenblick, als die heilige Familie im Begriff steht, nach Ägypten zu fliehen.

Man unterbricht die Spielpartien, um meine heilige Dichtung anzuhören. Man belustigt sich sehr über die mittelalterliche Haltung, welche sowohl Verse als Musik zeigen. — „Und nun," sage ich zu Duc, „will ich deinen Namen daruntersetzen. Ich werde dich kompromittieren." — „Welcher Einfall! Meine Freunde wissen sehr wohl, daß ich gar nichts von Komposition verstehe." — „Das ist allerdings ein sehr triftiger Grund, um nicht zu komponieren. — Aber wenn deine Eitelkeit sich sträubt, meine Arbeit als die deinige anzuerkennen, so werde ich einen Namen erfinden, der aus dem deinigen gebildet ist. Der Komponist soll Pierre Duc-Ré heißen, und ich ernenne ihn hiermit zum Organisten der Sainte Chapelle zu Paris, uud versetze ihn in das 17. Jahrhundert. Das wird meinem Manuskript gewiß den Wert einer archäologischen Merkwürdigkeit verleihen!"

Gesagt, gethan. — Aber ich hatte mich einmal in Gang gebracht, den Chatterton*) zu spielen. — Einige Tage später schrieb ich zu Hause die „Ruhe der heiligen Familie", diesmal mit den Worten beginnend, und eine kleine fugierte Ouvertüre, für ein kleines Orchester, in einem kleinen unschuldigen Stil, in Fis-moll ohne Leit-Ton — eine Tonart, die bei uns nicht mehr „Ton" ist und den Kirchentonarten ähnelt, von welcher die Gelehrten Ihnen demonstrieren würden, daß sie aus irgend einer phrygischen, dorischen oder mixolydischen Tonart des alten Griechenland hergeleitet sei — Dinge, die nicht im mindesten zur Sache gehören, aber auf denen zuversichtlich der melancholische und „einfältigliche" Charakter der alten, volkstümlichen Weisen beruht.

Eine Woche später dachte ich nicht mehr an meine retrospektive Partitur, als es sich traf, daß ein Chor im Programm eines Konzertes ausfiel, das ich zu dirigieren hatte. Es machte mir Spaß, dafür den Hirtenchor aus meinem „Mysterium" einzuschieben, den ich unter dem Namen des Pierre Ducré, Organisten an der Sainte Chapelle zu Paris (1679) einführte. Die Chorsänger faßten in den Proben eine lebhafte Zuneigung zu dieser Musik ihrer Vorfahren. — „Aber wo haben Sie das Stück ausgegraben?" — „Ausgegraben ist das richtige Wort," antwortete ich, schnell

---

*) Ein englischer Dichter des vorigen Jahrhunderts, der, um sich berühmt zu machen, falsche litterarische Urkunden verfertigte und seine Gedichte für aufgefundene Werke verstorbener Dichter ausgab.

gefaßt. „Man hat es in einem eingemauerten Schranke gefunden, als man neulich die Kapelle restaurierte. Aber es war ein Manuskript auf Pergament, mit alter Notation, die ich nur mit vieler Mühe entziffern konnte.“

Das Konzert findet statt. — Das Stück von Pierre Ducré wird sehr gut ausgeführt und noch besser aufgenommen. Die Kritik ist voller Lobeserhebungen darüber, indem sie mir zu meiner Entdeckung Glück wünscht. Ein einziger erhebt bescheidene Zweifel über ihre Authentizität und über das Alter der Komposition. Dies beweist aufs neue (obgleich Sie als Franzosenfeind dem widersprechen), daß es überall geistreiche Leute gibt! — Ein anderer Kritiker war ganz gerührt über das Unglück des armen, alten Meisters, dessen musikalische Begabung erst nach 173 Jahren der Dunkelheit den Parisern sich enthüllte. „Denn,“ sagte er, „keiner von uns hat noch jemals von ihm reden hören. Sogar das biographische Diktionär der Musiker von Fétis, wo sich doch so ganz außerordentliche Dinge vorfinden, erwähnt ihn nicht einmal!“

Den folgenden Sonntag befindet sich Duc im Salon einer jungen und schönen Dame, welche die alte Musik außerordentlich liebt, und eine große Verachtung moderner Kompositionen an den Tag legt, wenn sie den Datum ihrer Entstehung kennt. — Duc nähert sich mit der Frage der Königin des Salons: „Nun, Madame, wie haben Sie unser letztes Konzert gefunden?“ — „O, sehr untermischt, wie immer!“ — „Und das Stück von Pierre Ducré?“ — „Ausgezeichnet, köstlich! Das ist Musik! Die Zeit hat ihr nichts von ihrer Frische geraubt. Das ist noch wahre Melodie, deren Seltenheit unsere jetzigen Komponisten uns deutlich genug empfinden lassen! In jedem Falle wird Ihr Berlioz niemals etwas dergleichen zustande bringen!“ — Duc kann bei diesen Worten sein Lachen nicht unterdrücken und hat die Unvorsichtigkeit zu erwidern: „Und dennoch, Madame, ist es gerade mein Berlioz, der diesen Abschied der Hirten gemacht hat, und zwar vor meinen Augen, eines Abends auf der Ecke eines Ecarté-Tisches!“ — Die schöne Verehrerin der alten Meister beißt sich auf die Lippen, die Rosenfarbe des Unwillens wechselt mit der Blässe auf ihren Wangen und indem sie Duc den Rücken zukehrt, wirft sie ihm voll übler Laune die grausamen Worte hin: „Monsieur Berlioz ist ein Unverschämter!“

Sie begreifen, lieber Ella, meine Beschämung, als Duc mir diesen Titel überbringt! Ich beeilte mich sofort, Kirchenbuße zu thun, indem ich demütigst dieses arme kleine Werk unter meinem Namen herausgab. Aber ich ließ trotzdem auf dem Titel die Worte stehen: „Einem gewissen Ducré, imaginären Kapellmeister zugeschrieben", — um mich so meines hinterlistigen Streiches immer zu erinnern.

Jetzt mag man sagen, was man will; mein Gewissen beunruhigt mich nicht mehr. Ich bin nicht mehr der Gefahr ausgesetzt, durch meine Schuld die Empfindung sanfter und guter Menschen über eingebildete Unglücksfälle erregt zu haben, und blasse Damen erröten zu machen, oder gar Zweifel in die Gemüter gewisser Kritiker zu werfen, die gewohnt sind, an nichts zu zweifeln. Ich werde nicht mehr sündigen! — Adieu, lieber Ella. Möge mein trauriges Beispiel Ihnen zur Lehre dienen. Möge es Ihnen nie einfallen, auf solche Weise dem musikalischen Glaubensbekenntnis Ihrer Abonnenten eine Falle zu stellen! Fürchten Sie den Beinamen, den ich erdulden mußte. Sie wissen nicht, was es heißt, als ein Unverschämter behandelt zu werden, namentlich von einer schönen, blassen Dame! — —

Ihr betrübter Freund

Hektor Berlioz.

London, 15. Mai 1852.

Diese geistreiche und doch so harmlose Rache, die hier der Tondichter an seinen Gegnern nahm, welche unaufhörlich ihm vorwarfen, daß er nicht „klassisch", nicht einfach, nicht melodiös und mit Anwendung bescheidener Mittel schreiben könne, war eines Künstlers, wie Berlioz, vollkommen würdig. Deutschland wurde hierdurch fast noch mehr verblüfft, als sein Vaterland. Denn hier ließ Berlioz die mystische Bezeichnung „Fragment eines Oratoriums im alten Stil ꝛc." aus guten Gründen weg. Und als nun seine Gegner sich rüsteten, um ihr Ach! und Weh! über den Verfall der Kunst zu rufen; und als der Meister sich an die Spitze seines kleinen Orchesters stellte, das nur aus doppeltem Streichquartett, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 1 Oboe und 1 englischen Horn bestand, ohne alle Blech- und Schlaginstru-

mente; und als sie den fugierten Satz, den einfachen Stil und die kleinen anspruchslosen Melodien hörten — wußten sie nicht, ob sie ihren Ohren trauen sollten!

Aber man tröstete sich gegenseitig damit, daß Berlioz nun endlich in sich gegangen sei, daß er seine alten Sünden abbüßen wolle und nun auf der bequemen Heerstraße musikalischer Enthaltsamkeit bis an sein Ende verharren werde. — Berlioz mag bei den väterlichen Ermahnungen und Winken der deutschen Kritiker oft an ihre Pariser Kollegen und an die schöne Frau gedacht und still gelächelt haben. —

Diese „Flucht nach Ägypten“ im „alten Stil“ machte das meiste Glück an den Orten, welche auf ihren klassischen Geschmack stolz waren und über eine Fuge in Entzückung geraten. Berlioz gelangte hierdurch in Konzert-Institute, die bis dahin nichts von ihm wissen wollten.

Die „Flucht nach Ägypten“ war aber ein „Fragment“, und Berlioz liebt nicht, eine Sache nur halb zu thun. Um also seinem Werke die gehörige Abrundung und einen solchen Umfang zu geben, wie Oratorien zu haben pflegen, und somit den Klassikern zu zeigen, daß er auf ihre Idee recht wohl einzugehen verstehe, wenn er nur sonst will — dichtete und komponierte Berlioz noch den „Traum des Herodes“ und die „Ankunft in Sais“ hinzu. Und so brachte er jetzt in Weimar sein ganzes Oratorium „die Kindheit des Herrn“ als ein Werk zur Aufführung, das, ganz abgesehen von den Intentionen, denen es sein Dasein verdanken mag, auch an sich rein musikalischen Wert genug besitzt, um nicht für ein musikalisches Findelkind, geboren auf dem Ecarté-Tisch und großgezogen mit fremder Muttermilch, gehalten zu werden. Wenigstens dürfte man in allen Krippen des barmherzigen musikalischen Deutschland vergebens nach so legitimen Findelkindern suchen!

Die Kenner von Berlioz’ Werken finden in diesem Oratorium alten Stiles so viele musikalische Schönheiten und Feinheiten, so viel dramatisches Leben, daß sie, ohne an Pierre Ducré zu denken, das Werk auch um seiner selbst willen schätzen und lieben müssen. Mit der ehrbarsten Miene von der Welt oktroyiert Berlioz seinen frommen Zuhörern mitunter ganz merkwürdige Dinge.

Man hat, um sich aus der Affaire zu ziehen und eine

plausible Entschuldigung dafür zu finden, daß Berlioz die Kritik mit diesem Oratorium gründlich düpiert hat, von forcierter Einfachheit und affektierter Naivität gefabelt. Aber dergleichen Kunstgriffe verblüffen niemand! — Da fällt mir zu rechter Zeit wieder eine Goethesche Reflexion ein:

„Die Lust der Deutschen am Unsichern in den Künsten kommt aus der Pfuscherei her. Denn wer pfuscht, darf das Rechte nicht gelten lassen, sonst wäre er gar nichts."

IV.

„L'enfance du Christ."

Das erste Oratorium eines Zukunft-Musikers.

Ich hätte heute vortreffliche Gelegenheit, Ihnen einen Vortrag über die Geschichte, die Bedeutung und Zukunft des Oratoriums zu halten, und allerlei Ideen, die ich über dieses Thema hege, an den Mann zu bringen. — Aber ich fürchte, Sie würden diese Exkurse einfach überschlagen, weil Sie nur von dem neuesten Werk unseres Meisters Berlioz (das in diesem Augenblick in Brüssel, bei dreimaliger Aufführung, ebensoviel Aufsehen erregt, als vorher in Paris), nicht aber von all den unzähligen Werken ähnlichen Genres, die ihm vorausgingen, etwas hören wollen.

Ich kann Ihnen das nicht verdenken. Denn welche Stadt wäre so glücklich, keinen Kantor, Organisten oder Musikdirektor zu besitzen oder besessen zu haben, der aus Worten der heiligen Schrift und aus Gesangbuchs-Liedern nicht wenigstens einmal in seinem Leben einen Text zusammengesetzt, ihn frei nach Händel, Haydn, Mozart oder Mendelssohn komponiert, aufgeführt und für eine Verherrlichung des Herrn gehalten hätte? Städte, die solche Komponisten, welche zur Ehre Gottes die Menschheit mit Fugen peinigen, gegenwärtig besitzen, sind noch glücklich zu preisen gegen solche, die einst einen solchen Meister besessen haben, dessen Ruhm nach seinem Tode erst recht lebendig wurde, und nun, wie ein Gespenst, die Kirchen und Konzertsäle Menschenalter hindurch unsicher macht.

Mit den Lebenden kann man noch eher fertig werden, wie

mit den Toten! Erstere kann man ignorieren. Letztere aber, wenn sie erst in den Ruhmestempel der Klassizität eingezogen sind, bleiben verschanzt hinter unzähligen Traditionen, Gewohnheiten und Pietätsrücksichten, durch die man sich nicht auf den Kern hindurchwühlen kann, ohne vorher gesteinigt zu werden. — Das hätte nun zwar nicht viel auf sich, und auf diese Gefahr hin würde ich es immer wagen, in dieses Wespennest zu stechen, wenn die Arbeit nicht so entsetzlich langweilig wäre, daß man ein Herkules an Ausdauer sein müßte, um diesen Augiasstall des Oratorien-Jammers gründlich auszuräumen!

Wie fest die musikalische Gedankenlosigkeit in sonst leidlich hellen Köpfen wurzeln kann, wenn die Schattenbilder der Pietät und Überlieferung das Auge umnebeln, mag Ihnen das Beispiel Berlins lehren. — In diesen Tagen fand dort, in der Metropole der Intelligenz, die hundertjährige Gedächtnisfeier und mindestens die hundertste Aufführung von Grauns „Tod Jesu" statt, einem Muster von Langeweile, wie man es vor hundert Jahren zeitgemäß finden konnte. Wenn dies in Berlin, der Hauptstadt des musikalischen Deutschland, noch heute möglich ist, wie soll man Provinzialstädte, die keine besonderen Intelligenzen und Hilfsquellen besitzen, dafür verantwortlich machen, daß sie dieser Gedankenlosigkeit noch immer gedankenlos folgen, daß sich bei ihnen die „Gesetze und Rechte" des alten Schlendrians „wie eine ewige Krankheit" von Geschlecht zu Geschlecht forterben?

Welchen schweren Stand jeder Neuerer solchen Zuständen gegenüber hat, leuchtet Ihnen ein. — Es würde selbst Mendelssohn schwer geworden sein, mit seinen Oratorien durchzudringen, wenn er nicht in der äußeren Form seines ersten, des „Paulus", direkt an die Tradition angeknüpft, und gleichzeitig Bach, sein Vorbild, im Bewußtsein der Gegenwart neu belebt hätte, weil er mit praktischem Blick erkannte, daß man mit gewissen Konzessionen weiter kommt, als mit offener Opposition. — Dieses diplomatische Verfahren ist allerdings nicht jedermanns Sache, am wenigsten die der Zukunfts-Musiker.

Wie Sie wissen, verwirft Richard Wagner das Oratorium. Von seinem reformatorischen Standpunkt aus (und jeder Reformator muß in gewissem Sinne mehr oder minder einseitig sein) mit vollem Recht. Wagner betrachtet die Kunstform nur

in ihrem Verhältnis zum Musik-Drama, nach ihrer Lebensfähigkeit für die Zukunft, nach ihrem Verhältnis zum Gesamt-Kunstwerk. — Unter diesem Gesichtspunkt kann das Oratorium, als Zwitterform zwischen Oper und Kirchenmusik, als Übergangsstufe von der lyrischen Gefühlsentfaltung und epischen Breite zur dramatischen Entwickelung und Darstellung, am wenigsten stichhaltig sein.

Aber so lange irgend eine Kunstform sich thatsächlich behauptet und noch leidlich bewährt, ohne daß wir die Mittel haben, sie vollkommen zu ersetzen oder zu beseitigen — können wir sie auch nicht ignorieren. Wir müssen nur suchen, sie zu reformieren.

Man zeige der Gegenwart, was man auf dem Gebiete des Oratoriums, aller Tradition und Gewohnheit zum Trotz, noch leisten kann; wie man scheinbar tote Formen durch neuen Geist beleben, wie man gedankenlose Nachahmung durch neue Auffassung verdrängen kann: und man hat der Gegenwart einen größeren Dienst geleistet, als wenn man über Gegner hinwegschreitet, die sich beim ersten Sturm zwar zu Boden werfen, dann aber sich wieder aufrichten und uns in den Rücken fallen. Was man nicht vernichten kann, muß man gefangen nehmen mit überlegener Kraft, muß man fesseln mit Geistesbanden. Sonst ist man wohl Sieger, aber noch nicht Herr des Schlachtfeldes und Bezwinger des Landes.

Wir haben in den letzten Jahrzehnten nur 2 Oratorien aus der Masse aufsteigen sehen, welchen die Ehre einer bleibenden musikalischen Bedeutung im Sinne des Fortschrittes zu teil werden kann: „Elias" von Mendelssohn und „Mose" von Marx. — Ich kann mir nicht versagen, hier einige Bemerkungen anzuknüpfen, welche Joachim Raff bei Gelegenheit seiner Besprechung des „Mose" von Marx*) über das Oratorium im allgemeinen macht.

„So wahr es ist," sagt J. Raff, „daß die Heiligenmalerei außer dem Bedürfnisse des modernen Bewußtseins liegt; so sicher die Wiedererweckung unserer alten germanischen Architektur an dem Mangel der Gemütsrichtung scheitert, welche sie zuallererst ins Leben rief: so unwiderleglich erscheint die Thatsache, daß der

*) „Neue Zeitschrift für Musik", Band 39 Nr. 1 Pag. 4.

Sinn, welcher das Oratorium und seinen Stil erzeugte, verschwunden ist, und mithin die Bedingung der Existenz derselben. Das Oratorium hat sich heute in die Konzerte geflüchtet; es ist nicht mehr sein religiöser Inhalt, welcher von der Zuhörerschaft als solcher an- und aufgenommen wird, sondern bloß seine musikalische Form. Und wenn man im wesentlichen stets von der Beurteilung des Textes möglichst Umgang nimmt, so wird man sich desto mehr um das Technische seiner Behandlung kümmern.

Es ist nun eine Thatsache, daß eine generelle Form des Schönen selbst dann verbleiben kann, wenn ihr spezieller Gehalt wechselt, und diese Thatsache mochte wohl die Ansichten derer leiten, welche, von dem ursprünglichen, religiösen Gegenstand des Oratoriums absehend, seine Form nahmen, um ihr einen profanen Stoff unterzustellen. — So entstand das weltliche Oratorium.

Der Stil des Oratoriums war vordem ebenso ausschließlich, als sein Stoff. Der asketische Grundzug der mittelalterlichen Religionsanschauung mußte, wie in der Malerei, so auch in der Musik, einen Stil erzeugen, welchen man dem Stoffe des Oratoriums, als einer Kirchenmusik, vorzugsweise zukommend erachtete. Der so entstandene, d. h. willkürlich angenommene Stil ist unter dem Namen des „strengen" oder des „Kirchenstiles" bekannt. — In diesem Stile waren bloß eine Anzahl harmonischer und kontrapunktischer Wirkungen erlaubt, und gewisse Regeln hielten alles andere davon fern. Natürlich waren auch gewisse Instrumente ausgeschlossen, welche man aus ich weiß nicht welchen Gründen für die Kirche unpassend halten wollte. — Es ist ganz folgerichtig, wenn die Grenzen dieses Stiles ebenso durchbrochen worden sind, als die des Stoffes.

Nachdem der Stoff und der Stil einer wesentlichen Umwandlung unterzogen war, konnte auch die Form nicht mehr unberührt bleiben. Ursprünglich bewies sich das Oratorium als eine Mischung verschiedener Formen, worin sich die lyrische, epische und dramatische teils ergänzten, teils ablösten. In dem Maße, als das reinmenschliche, lebendig pulsierende und bewegungsvolle Element zu überwiegen anfing, mußte auch die dramatische Form sich mehr geltend machen. In solcher Weise reformiert, erscheint das Wesen des Oratoriums im „Mose" von Marx,

und selbst in dem später entstandenen „Elias" von Mendelssohn, obschon letzterer gewiß ganz unfreiwillig sich einer Form näherte, für die er am wenigsten Vorliebe gehabt hat. (Auch hier beweisen sich Mendelssohn und Wagner als Gegensätze unserer Zeit, wodurch sie zu den beiden Zentren wurden, um welche sich die musikalischen Parteien der Gegenwart scharten.) — Der „Mose" könnte ein Musikdrama im Frack genannt werden, so sehr hat er den Schnitt einer im Hinblick auf die Handlung verfaßten Dichtung.

Man könnte hier einwenden: Wenn Marx den Stoff in derselben Weise faßt, als ihn das Musikdrama unserer Zeit braucht; wenn er die Form des Dramas selbst herübernimmt und wenn er den Musikstil gänzlich befreit hat vom alten Zwang — was hat er noch anderes zu thun, als wirklich Musikdramen zu schreiben? — Dieser Einwurf ist aber, näher betrachtet, nicht stichhaltig, obgleich Wagner und seine strengen Anhänger hieraus gerade den Schluß ziehen, daß ganz folgerichtig das Oratorium im Musikdrama aufgehen und durch die neue Form desselben völlig überflüssig gemacht werden müsse.

Das Musikdrama ist aber für die Darstellung auf einer Bühne, einem Schauplatze bestimmt, die, wie sehr auch dereinst vielleicht in der Einrichtung von den Theatern der Gegenwart abweichend, doch immer begrenzt sein werden und müssen, so zwar, daß den Darstellern stets die physische Möglichkeit verbleiben muß, sich hörbar zu machen. Die Darstellung der Szene, für die sinnliche Erscheinung des Musikdramas unerläßlich, wird allemal wieder an die Vorrichtungen der Mechanik gebunden sein, die, wenn ihre Wirkungen präzis werden sollen, auf einen bestimmten Raum eingeschränkt sein müssen. Schon von diesen Gesichtspunkten aus wird die Handlung in einem engeren Raume und unter einer gewissen geringeren Anzahl der Teilnehmenden vor sich gehen müssen. Die Handlung im Musikdrama ist aber noch überdies ihrer eigensten Natur nach von der Art, daß sie mit ihren nächsten Motiven, Wirkungen und Wechselwirkungen immerhin auf einzelne Personen bezogen werden muß.

Wie nun aber, wenn ein großer welthistorischer Vorgang, dessen Szene für den Bühnenmechanismus nicht mehr darstellbar ist, und in welchem ganze Völker handelnd und leidend auftreten, poetisch-musikalisch vorgeführt werden soll — wird da die äußere

Form des sinnlich darzustellenden Musikdramas beibehalten werden können?" —

Ich denke, wir antworten auf Raffs Frage mit nein — und gründen hierauf in logischer Schlußfolgerung den Beweis: daß das Oratorium, als musikalisch-poetische Form für die künstlerische Darstellung welthistorischer Vorgänge, im Nacheinander, in der Zeit, und zugleich im Nebeneinander handelnder und leidender, empfindender und reflektierender Massen beibehalten werden muß, indem hier die weltgeschichtlichen Vorgänge, ihres nationalen und individuellen Gewandes entkleidet, in reinmenschlicher Gestalt und Bedeutung zur sinnliche Anschauung gebracht werden können, und zwar in einer musikalisch-dramatischen Form, welche die, der gegenwärtigen Bühne nicht darstellbaren Stoffe dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen durch die einzigen, außer ihr noch übrigen Mitteilungsmittel erfaßbar macht, nämlich durch symphonisch-deskriptive und musikalisch-epische Formen, welche die Szene und den Ausdruck der Massen durch sinnlich wahrnehmbare Mittel, und nicht nur durch einen Appell an die Phantasie (wie der Poet im Epos und Bücherdrama) ersetzen können. —

Es war kein Zufall, daß die Fortschrittspartei die Bearbeitung des Oratoriums den Konservativen jahrzehntelang stillschweigend als Monopol überließ, ohne Miene zu machen, sich daran zu beteiligen. Schumanns „Paradies und Peri", „Pilgerfahrt der Rose" ꝛc. können, als weltliche Cantaten, ebensowenig hierher gerechnet werden, wie Berlioz' „Faust". Der Ausbau und die Erweiterung des symphonischen Stiles und der Oper; die gründliche Reform des Klaviersatzes, des Liedes ꝛc., waren Aufgaben, zu welchen die modernen Meister teils sich speziell berufen fühlten, teils durch die Zeit- und Kunstverhältnisse zunächst hingeführt wurden, während das Oratorium, als die älteste unter allen diesen Kunstformen, vorläufig entweder in den Händen verblieb, in denen es bis dahin gewesen war, oder unter Künstlerhänden, wie die von Mendelssohn, zwar einem vollkommneren Ausbau entgegengeführt wurde, ohne jedoch über gewisse Grenzen der Konvenienz und Tradition hinauszukommen.

Um so beachtenswerter ist es, daß in der Gegenwart das Oratorium wieder mehr in den Vordergrund tritt. Ich kann Ihnen aus eignen Erlebnissen versichern, daß Schumann jahrelang den Text zu einem Oratorium suchte; daß er sich endlich für einen „Luther“ entschieden hatte und mit Ungeduld der Zeit entgegensah, wo er die Komposition beginnen könne — als seine schwere Krankheit hier ein grausames Halt gebot.

Ich weiß ferner, daß Liszt unter den großen Zielen, die er sich gesteckt hat, auch die Komposition eines Oratoriums — Christus — fest im Auge behalten hat.

Unterdes hat aber Berlioz den Reigen schon eröffnet. Er ist somit bis jetzt der erste und einzige unter den Zukunftsmusikern, welcher diesen Weg betreten hat, wenn wir von Richard Wagners „Liebesmahl der Apostel“ absehen, eine Richtung, welche der Meister, als eine Übergangsstufe, selbst wieder verlassen hat.

Sie fragen nun, wie sich Berlioz' Oratorium zu den schwebenden Fragen verhalte; welche Stellung es zu den vorhandenen Werken dieser Gattung einnehme; ob es als eine Erweiterung von Stoff, Stil und Form zu bezeichnen sei?

Ich muß Sie hier darauf aufmerksam machen, daß Berlioz, als Franzose, außerhalb der Diskussion steht, welche Deutschland über diese Fragen eröffnet hat; daß er als schaffender Künstler immer seine eigenen Wege gegangen ist, ohne sich darum zu kümmern, was andere neben ihm für Wege eingeschlagen haben; daß er als Komponist eine durchaus subjektive Natur ist, die nicht eigentlich objektiv und reflektierend, im Sinne eines Reformators, bei ihren Schöpfungen verfährt, sondern hauptsächlich dadurch reformatorisch wirkt, daß die Schöpferkraft, die in ihm wohnt, ganz von selbst neue Bahnen betritt, ganz unwillkürlich die Formen erweitert, einen selbständigen Stil bildet, neue Stoffe verarbeitet.

Wenn man Berlioz hier einen Vorwurf machen könnte, so wäre es der, daß er zu wenig objektiv und reflektierend bei seinen Schöpfungen verfährt, daß er seine Phantasie oft zu frei walten läßt, und deshalb jungen Künstlern in der Anlage der Kunstwerke nicht als Muster empfohlen werden kann (wohl aber im Detail der Ausführung), dem bekannten Spruche gemäß: „quod licet Jovi, non licet bovi!“

Keinem liegt das Doktrinäre, Absichtliche und Berechnete in der Konzeption von Werken wohl ferner, als Berlioz. Man hat das Gegenteil zwar oft genug behauptet; man hat heraushören wollen, daß bei ihm jedes Motiv berechnet, jede Durchführung gemacht, jeder Instrumentaleffekt gesucht, jedes Werk kombiniert sei.

Aber was hat man nicht schon alles behauptet! Daß Leute, welche derartige Weisheit auskramen, gewöhnlich solche sind, die sich um Berlioz' Werke nie gekümmert und an ein Studium derselben nie gedacht haben, ist eine Thatsache, die Sie nicht in Verwunderung setzen wird.

Fassen wir nun spezieller des Meisters Oratorium ins Auge, so vergessen Sie vor allen Dingen nicht, daß er es ein „Oratorium im alten Stil" und nicht Oratorium in einem neuen Stil genannt hat. Hiermit weist er selbst alle Anforderungen, die man von seiten eines absichtlichen reformatorischen Vorgehens hier an ihn machen könnte, summarisch zurück.

Wir finden auch in der That in diesem Oratorium keine Entfaltung und keinen Kampf großer Massen; keine epische Breite in der Entfaltung und Verwickelung verschiedener Begebenheiten; keinen zusammenhängenden dramatischen Aufbau; keine Handlung im stetigen Fortgang. — Wir sehen nur Genrebilder vor uns; einzelne Situationen, in zierlicher Einfassung reizender Arabesken; jede für sich ein kleines Ganze von heiterer oder düsterer Färbung, alle untereinander in innerem Zusammenhange stehend, aber kein dramatisches Ganze bildend. — Die Form dieses Oratoriums erinnert mich lebhaft an die malerische Ausschmückung des Wieland-Zimmers im weimarischen Schloß. Dort sind einzelne Situationen aus dem „Oberon" in charakteristischer Stimmung und feiner Auffassung (von Preller) durch die mannigfaltigsten, zierlichsten Arabesken und Phantasiegebilde (von Simon) umgeben und verbunden. Es sind Illustrationen zu Wielands Werken. Ähnlich sind die einzelnen Teile und Szenen von Berlioz poetisch-musikalische Episoden, künstlerische Illustrationen zu der „Kindheit des Herrn".

Die meisten Situationen sind freundlicher, idyllischer Art.

Nur die beiden ersten sind Nachtstücke: aber hier ist Berlioz gerade am größten. Je genauer Sie seine Werke kennen lernen, desto mehr werden Sie die Größe seines Wesens in der Schilderung der Nachtseiten der menschlichen Natur bewundern lernen. Seine Höllenfahrt im „Faust"; sein Gang zum Richtplatz und Hexensabbat in der „Symphonie fantastique"; sein „Lear", sein „Dies irae" im Requiem sind Stücke von so gewaltiger Wirkung, wie sie durch bloß instrumentale oder vokale Mittel, ohne Hilfe dramatischer Darstellung, keiner außer ihm geschaffen hat.

Der Eingang des Oratoriums ist sogleich in jenen düsteren Tinten gehalten. — Der erste Teil heißt: „Der Traum des Herodes". — Die Steigerung von der Schilderung der Furcht zu der des Entsetzens und weiter bis zur vernichtenden Wut ist hier meisterlich. Wir sehen Herodes, wie er, von Träumen und Ahnungen verfolgt, endlich den Kindermord in Bethlehem beschließt. Berlioz (der zugleich Dichter des Textes ist) hat diese Situation folgendermaßen aufgefaßt.

Ein Marsch der nächtlichen Runde römischer Krieger eröffnet die Szene. Leise und geheimnisvoll auftauchend, wirft er einen unheimlichen Schimmer auf die Situation. Er wächst an, kommt näher und näher; die Figuren werden immer unruhiger. Plötzlich bricht der Marsch ab, die Wachen begegnen sich in den Straßen Jerusalems. Gegenseitiges Anrufen; Erkennung der Befehlshaber. Durch ihr Gespräch werden wir mit der Situation vertrauter. Die Wachen umkreisen den Palast um,

Von Herodes' Lager
Gespenster zu verscheuchen;
Er träumt, er zittert,
Weil in jedem Hauch
Er Untergang wittert.
Stets umgibt ihn sein Rat!
Bei Tag, wie bei Nacht,
Begehrt er römischen Schutz,
Wir halten immer Wacht!

Hornrufe, aus der Ferne beantwortet. Die Wachen trennen sich, sie ziehen weiter. Die Figuren werden ruhiger, aber auch unbestimmter. Als die letzten Töne verklungen sind, befinden wir uns mit Herodes allein. — Eben ist er vom unruhigen Schlaf

erwacht. Wieder hat er geträumt, daß Thron und Leben bedroht sei,

> Stets sieht er dieses Kind
> Vor seinen Blicken schweben!

Ein edler Satz in Arienform, ernst und düster gehalten. Die Anwendung einer alten Kirchentonart verleiht ihm eine eigentümliche Färbung.

Herodes hat die Wahrsager und Traumdeuter seines Landes versammeln lassen, um ihm zu raten. Ein Bote kündet sie an. Die Wahrsager erscheinen; er stellt ihnen seine Fragen. Sie beginnen die Beschwörung mit kabbalistischen Zeichen und Formeln. — Die Schilderung dieser Beschwörung ist dem Orchester allein übertragen. Es ist ein Instrumentalsatz im $^7/_4$ Takt (abwechselnd $^4/_4$ und $^3/_4$), dessen hastiges, ängstliches Treiben, dessen mystischer Rhythmus sehr originell erfunden ist. — Die Wahrsager können das Kind, von dessen Macht die Ruhe des Herodes bedroht ist, nicht näher bezeichnen. Sie empfehlen dem besorgten Herrscher den Mord aller Neugebornen. Herodes willigt ein, und nun folgt ein Chor voll dämonischer Leidenschaft.

> Weh dir, Jerusalem,
> Dir Nazareth und Bethlehem!
> Der Neugebornen Blut
> Soll euren Boden färben!
> Laßt Racheglut das Herz verzehren,
> Steigt Geister auf, die Qual zu mehren,
> Und zu verdoppeln seine Wut!

Mit diesem grellen, einschneidenden Weheruf, welcher die kommenden Greuel des Kindermordes heraufbeschwört, schließt das Nachtstück ab.

Den vollkommensten Gegensatz, voll heiterer Ruhe und Milde, voll Sonnenklarheit und Einfachheit, bildet die folgende Szene im Stall zu Bethlehem. Maria und Joseph spielen mit dem Jesuskinde, entzückt von seiner heiligen Unschuld. — Dies ist ein Duett, zu dessen Lob ich Ihnen nicht mehr sagen will, als daß selbst der erbittertste Feind von Berlioz, Scudo (in der „Revue des deux mondes“), eingestehen mußte, daß es — tadellos sei! — Freilich hielt er es für das einzig Tadellose im ganzen Oratorium. Doch würde mich auch nichts für den Wert

des Oratoriums mehr besorgt machen — als wenn Herr Scudo das ganze Werk gelobt hätte!

Ein Chor unsichtbarer Engel befiehlt der heiligen Familie, der drohenden Gefahr zu entfliehen und nach Ägypten auszuwandern. Ihr Gesang ist licht, wie eine himmlische Glorie. — Maria und Joseph empfangen das Gebot mit „Dank und Preis der himmlischen Schar!" — Und nun stimmen die Engel ein „Hosianna!" an, dessen Klänge zur Anbetung Gottes auffordern. Es ist ein tiefgläubiger, echt katholischer Zug in diesem Engelchor.

Hier schließt der erste Teil, den ich in seinen beiden Gegensätzen, des Dämonischen und Himmlischen, für den vollendetsten halte. So dicht ist Berlioz hier an das Dramatische herangekommen, daß nur noch Szenerie und Kostüme fehlen, um das Ganze in 3 Szenen sofort auf der Bühne darstellbar zu machen. Das Kolorit ist so charakteristisch, daß uns die nächtlichen Straßen Jerusalems, der Palast des Herodes, die Beschwörung der Wahrsager, der Stall zu Bethlehem und die himmlische Glorie der Engel in der Phantasie in lebendigen Bildern erscheinen.

Über den zweiten Teil kann ich kürzer sein. Er ist unter dem Titel: „Die Flucht nach Ägypten" in Deutschland hinlänglich bekannt; seine Entstehung kennen Sie aus dem mitgeteilten Briefe. Es sind nur 3 Nummern: eine anspruchslose, fugierte Ouvertüre für kleines Orchester; ein reizender Chor in Liedform, Abschied der Hirten vom Stall zu Bethlehem; eine zarte Schilderung des erzählenden Tenors von der Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht. — Dieser Teil ist durchaus episch gehalten, eine idyllische Episode, deren Schluß wieder ein „Halleluja!" der Engel bildet, die das schlafende Jesuskind anbetend beschirmen. — Dieser Schlußsatz verfehlt nie seine Wirkung auf den aufmerksamen Zuhörer. Als abgeschlossene Episode ist der zweite Teil auch für sich aufführbar, obgleich der Sinn der „Ouvertüre" erst ganz verstanden werden kann, wenn man den dritten Teil, die „Ankunft in Sais" kennen gelernt hat.

Hier nimmt nämlich der erzählende Tenor die Motive der Ouvertüre wieder auf und schildert mit feinen rhythmischen und harmonischen Abänderungen die Mühsale der weiteren Flucht durch die Wüste; wie Joseph zuerst zu erliegen droht, während Maria mit dem Kinde noch heiter und ruhig weiter zieht, bis endlich auch sie, zum Sterben matt, an den Thoren von Sais nie-

versinkt. — Sofort tritt die dramatische Darstellung wieder ein. Joseph klopft an den Thüren und begehrt von Haus zu Haus Eintritt, Obdach und Erquickung. Die Römer und Ägypter weisen den Hebräer kalt und höhnisch zurück.

Endlich nahen sie dem Hause eines Ismaeliten. Maria vereinigt ihre Stimme mit der des Joseph (ein kleines, aber lebensvolles Duett), und der Hausvater öffnet selbst, heißt die Wanderer willkommen, bringt ihnen Labung und gewährt der heiligen Familie ein gastliches, ruhiges Obdach. — Von hier an verliert sich jedoch Berlioz, meiner Ansicht nach, zu sehr ins Detail. Ein Chor des Ismaeliten singt auf den ziemlich naiven Text:

Daß man den wunden Fuß
In linde Salben hülle,
Bringt frisches Wasser, Milch,
Und reifer Trauben Fülle —

eine kleine Fuge! Ein kleiner Instrumentalsatz schildert hierauf das geschäftige Leben des Hauses, um die Fremdlinge zu bewirten. Auch das ist zu viel Detailmalerei, zumal die wenigsten den Sinn dieser eingeschobenen Instrumental-Episode verstehen dürften.

Durch ein hierauf folgendes Duett erfahren wir, daß Joseph, der Zimmermann, in seinem Gastfreund einen Genossen gefunden hat, daß sie beide vereint arbeiten, und so als eine Familie unter einem Dache leben wollen. Der Chor, dessen Anwesenheit übrigens hier ziemlich unmotiviert ist, nimmt das Motiv des Hausvaters auf und stimmt in die allgemeine Freude ein. Ein Instrumental-Trio für 2 Flöten und Harfe (ein kleines Stück von eigentümlichem Kolorit, das einen spezifisch semitischen Charakter zu haben scheint) schließt die Szene, die meinem Gefühle am wenigsten zusagen will. Es herrscht hier eine zu große Breite und Behaglichkeit, ohne innere Motivierung der Situation. Auch der musikalische Teil scheint mir, den übrigen Scenen gegenüber, nicht von jener Phantasie durchdrungen, die mich an Berlioz immer so unwiderstehlich fesselt.

Jetzt aber folgt ein Chor des Friedens, der den Glanzpunkt des dritten Teiles bildet. Er ist im Händelschen Stile, einfach und edel gehalten.

Nach diesem Chor tritt eine längere Pause ein, die nur durch einzelne gehaltene, langgezogene Töne im Orchester ausgefüllt wird. Diese Töne (ich habe 10 gezählt) geben ein Gefühl der Leere, der gleichmäßigen Abspinnung eines Lebensfadens, ohne Aufregung, ohne feindliche Störung. Sie scheinen auch eine symbolische Bedeutung zu haben. Denn unmittelbar darauf beginnt der erzählende Tenor wieder:

> Zehn Jahre lang nun pflegten dort Jesum die beiden,
> Sahen erblühen in ihm Hoheit, durch Milde verklärt.

Ein schöner betrachtender Chor a capella, ein „chorus mysticus", beschließt das Oratorium, während die Engel noch einmal ihre Stimme in einem „Amen!" erschallen lassen. — Sie erwarteten vielleicht eine Schlußfuge auf Amen? Die Engel singen aber keine Fugen. Die sind eine menschliche Erfindung.

Das Oratorium ist zu Ende (es dauert $1^1/_2$ Stunden) und mein Brief ist es auch. — Ich habe Ihnen noch so mancherlei mitzuteilen, daß ich diesen Gegenstand verlassen muß, ohne namentlich über das Formelle alles gesagt zu haben.

Um auf den Kern zu dringen, dazu gehört bei Berlioz auch mehr als einmaliges Anhören, dazu gehört vor allem ein Studium seiner Partitur. Und was das Beste betrifft, was das Kunstwerk eines Meisters in uns lebendig macht, so ist das leider nicht mit Worten wiederzugeben.

Die meisterhafteste Schilderung des Golfes von Neapel kann uns gewiß seinen Anblick nicht ersetzen. Je poetischer und naturwahrer Wort und Bild den Eindruck seines Anblickes uns schildern, desto schmerzlicher werden wir es entbehren, seine Schönheit nicht unmittelbar empfunden zu haben.

Und wenn das schon von der Natur gilt, wie viel mehr von der Kunst. Und wenn bei allen Künsten überhaupt, um so entschiedener bei der Musik.

V.

Moderne Programm-Musik.

Der Töne Macht, die aus den Saiten quillet,
Du kennst sie wohl, du übst sie mächtig aus.
Was ahnungsvoll den tiefen Busen füllet,
Es spricht sich nur in meinen Tönen aus;
Ein holder Zauber spielt um deine Sinnen,
Ergieß ich meinen Strom von Harmonien,
In süßer Wehmut will das Herz zerrinnen,
Und von den Lippen will die Seele fliehn;
Und setz' ich meine Leiter an von Tönen,
Ich trage dich hinauf zum höchsten Schönen.

Sie erinnern sich dieser Worte der Musik in Schillers „Huldigung der Künste". — Wollen Sie noch mehr Dichterzeugnisse für der Töne Macht? — Soll ich Sie an Tiecks:

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken stehn zu fern,
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen!

soll ich Sie an Shakespeares

Wenn in der Leiden hartem Drang
Das bange Herze will erliegen,
Musik mit ihrem Silberklang
Weiß hilfreich ihnen obzusiegen!

erinnern, um mit Dichterworten Ihnen die bekannte Wahrheit aufs neue zu belegen, daß unter allen Künsten der Musik der Preis zuerkannt wird, wenn es um unmittelbare Wiedergabe des inneren Gefühlslebens, um direkte Übertragung seelischer Zustände in die Sinnenwelt, um künstlerische Gestaltung von Empfindungen sich handelt? — Oder — wenn Sie nach einer schärfer bezeichnenden Ausdrucksweise verlangen, so erinnere ich Sie an folgendes Wort unseres Goethe:

„Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte. Sie ist ganz Form und Gehalt, und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt."

Im strengen Sinne kann hiermit nur die reine Instrumentalmusik bezeichnet sein, welche wir als Repräsentantin der spezifischen Musik überhaupt anzusehen haben. Denn überall wo Wort, Gebärde oder Bild hinzutreten, wirkt die Musik nicht mehr vollkommen selbständig; es kommt dann in der That noch ein Stoff hinzu, der abgerechnet werden müßte, und wir nähern uns mehr oder minder der Wirkung der Gesamtkunst, wie sie Richard Wagner (mit vollem Recht) als die Spitze aller, durch die Künste überhaupt zu erreichenden idealen Wirkungen hingestellt hat, ohne daß ich hierin die Notwendigkeit finden kann, daß mit der Vollendung des Kunstwerks der Zukunft die Existenz jeder Sonderkunst aufhören müßte.

Sie wissen, daß in der Kunst die abstrakte Theorie der Praxis fast immer erst nachgefolgt ist. Die seltenen Fälle, wo eine Ausnahme stattgefunden hat, verfehlten nie, in der gesamten Kunstwelt einen gewaltigen Lärm zu verursachen. Das Beispiel Richard Wagners, welcher mit seiner Theorie vom „Kunstwerk der Zukunft“ diesem selbst voraus eilte, ist eins der glänzendsten, sowohl was die Kühnheit der ausgesprochenen Ideen, als die unbeschreibliche Aufregung betrifft, die infolge davon in den musikalischen und ästhetischen Heerlagern entstand.

Im ganzen genommen muß aber die Theorie ein Nachzügler der Kunstpraxis genannt werden, infolge der thatsächlichen Unmöglichkeit, das Feld der ästhetisch förderndenn, und namentlich der formellen Kunstfragen mit Erfolg zu beschreiten, ohne selbst produktiv zu sein.

Wenn Wagner nicht selbst produktiver Künstler wäre; wenn er nicht im „Fliegenden Holländer“, im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ in aufsteigender Linie bewiesen hätte, was er unter deklamatorischem Stil, unter Musik-Drama verstehe welche Wege man einzuschlagen habe, um eine Wiedergeburt der Oper zu erzielen: wenn er dies nicht nur als möglich, sondern zugleich als im höchsten Grade wirkungsvoll fertig hingestellt hätte, so würden ihm alle Theorien so lange nichts geholfen haben, bis ein anderer, seiner Theorie folgend und aus ihr heraus sich bildend, danach ein Kunstwerk hergestellt, also wiederum den praktischen Beleg für dessen Lebensfähigkeit geliefert hätte.

Sowenig man ein Nationalbewußtsein theoretisch schaffen

kann; sowenig eine religiöse oder politische Reform dauernden Bestand gewinnen wird, wenn sie nicht aus dem innersten Bedürfnis der Zeit und des Volkes hervorgegangen ist; sowenig man einen architektonischen oder sonstigen Kunststil durch Dekrete einführen kann: so wenig ist die rein theoretische Ästhetik im stande, durch ihren kritischen Machtspruch einen Kunststil hervorzurufen oder zu vernichten! Sie kann nur erkennen, wohin der allgemeine Zug in nächster Zukunft sich wenden wird; sie kann aus der Gegenwart und Vergangenheit einen Schluß auf die Zukunft ziehen; sie kann, wenn sie das Richtige getroffen hat, mit prophetischem Geiste antreiben oder warnen, auf das oder jenes als gefährlich oder wünschenswert hindeuten — aber sie wird sich immer nur im allgemeinen halten müssen.

Und wenn sie hierbei auf eine falsche Fährte geraten ist, wird ihr alles Protestieren und Sträuben nichts helfen, sie wird der Produktion nachgeschleppt, mag sie noch so pathetisch beweisen, daß alles, was da geschieht ohne ihre Erlaubnis, „nicht vernünftig“ sei.

Wir sehen dieses Schauspiel in der musikalischen Gegenwart im größten Maßstabe, und zwar in allen Nuancen durchgeführt.

Die Kritik und die Ästhetik hat aus hundert Gründen gegen Beethovens Neunte Symphonie, gegen seine große Messe, seine letzten Sonaten und Quartette mit allen Leibeskräften protestiert: und gerade diese Werke sind das Fundament eines neuen Kunststiles, sind der Ausgangspunkt einer großen, bedeutenden Schule geworden.

Die Kritik und die Ästhetik hat mit allen erdenklichen Waffen gegen Wagners Reform der Oper und deren Umgestaltung zum Musikdrama protestiert — und trotz alledem feiert diese Reform ihren Siegeszug jetzt über alle Bühnen.

Die Kritik und Ästhetik hat den Lisztschen Klaviersatz für eine Extravaganz erklärt, die man allenfalls ihm, als einer ausnahmsweisen Größe, nachsehen könne, die aber nie und nimmer Bestand haben, Boden und Einfluß gewinnen könne — und trotz alledem beginnt der Lisztsche Klaviersatz nachgerade in Fleisch und Blut der Musiker überzugehen, und es ist kaum ein hervorragender Klavier-Komponist oder Virtuos der Gegenwart zu nennen, welcher den Lisztschen Satz nicht schon mehr oder weniger in

sich aufgenommen hat, und nicht ein einziger, welcher ihn ungestraft vollständig ignorieren könnte.

So sträubt sich auch jetzt noch die Kritik und Ästhetik gegen die Programm-Musik, und doch gibt es kaum einen Instrumental-Komponisten, welcher jetzt keine Programm-Musik schriebe. Ihr Wesen und ihre Berechtigung Ihnen nachzuweisen, ist die Aufgabe des heutigen Briefes.

Halten wir an dem Satz fest, daß die Instrumentalmusik „ganz Form und Gehalt" sei, so ergibt sich sofort, daß bei ihrer Handhabung zwei Richtungen sich kundgeben: eine, wo die Form überwiegt, und eine, in welcher der Gehalt in den Vordergrund tritt. Da aber kein Gehalt ohne Form denkbar ist, wohl aber Form ohne Gehalt: so werden wir in jeder Kunst bemerken, daß sie zunächst mehr oder weniger ausschließlich formell ausgebildet werden mußte, ehe man daran denken konnte, einen tieferen Gehalt in sie zu legen.

Ehe die Landschaftsmalerei auf die Höhe gelangen konnte, die sie in unserer Zeit erreichte, mußte sie eine große Reihe von Entwickelungsphasen durchlaufen. Sie mußte zunächst eine sklavische, rein mechanische Nachbildung der Natur sein; sie mußte sodann eine technische Vollendung in Fixierung der Formen erreicht haben, bevor an ein Verkörpern der Idee im Kunstwerk gedacht werden konnte. Das umgekehrte Verfahren führte allemal auf Abwege. — Und so in allen Künsten mehr oder weniger bestimmt und auffällig. Am meisten aber in der Instrumentalmusik.

Hier ist der Gehalt nicht ohne weiteres aus der Form zu schälen, er ist nicht mit dem Verstand allein zu erfassen, nicht mit Worten zu fixieren; er ist so geistiger Natur, daß man ihn öfters da nicht erkennt, wo er vorhanden ist, noch öfter aber da sucht, wo er nicht ist.

In der Dichtkunst kommt man bald dahinter, was bloßes Formenspiel, was bloß Phrase und was wirklich poetische Idee, gehaltvoller künstlerischer Ausdruck sei. In der Instrumentalmusik wird aber die Phrase so häufig für Gedanke, die leere Form für ideenreichen Gehalt ausgegeben, daß man die Täuschung, welcher hier die produzierenden Künstler oft selbst unterliegen, schwer begreifen, noch schwerer aber begreiflich machen kann. Dennoch will ich den Versuch wagen.

Sie kennen das bunte Farbenspiel, das unter dem Namen von Chromatropen in den Vorstellungen reisender Optiker gezeigt wird. Sie kennen auch das gedankenlose Formenspiel, das man mit dem Kaleidoskop treiben kann und den Kindern als Spielzeug überläßt. Für ein solches leeres Formen- und Farbenspiel wird noch heutigen Tages die Instrumentalmusik von vielen erklärt, und zwar nicht nur von Dilettanten, sondern leider auch von Ästhetikern.

Lesen Sie das Schriftchen von Ed. Hanslick über das „Musikalisch Schöne“, und Sie werden finden, daß dieses vielbelobten Ästhetikers Theorie sich so ziemlich auf den Satz reduzieren läßt: „Die Instrumentalmusik ist ein, noch dazu ziemlich unbestimmtes, Formen- und Farbenspiel, natürlich immer nach gewissen Gesetzen.“ — Wir hätten demnach gegründete Hoffnung, daß die Fortschritte der Technik uns mit der Zeit eine musikalische Kompositions-Maschine schenken werden (analog den interessanten Rechenmaschinen, die wir bereits besitzen), mit deren Hilfe jedermann nach gedruckter Anweisung einen Sonatensatz komponieren kann. Sind die Maschinen mehr ausgebildet, so wird man Quartettsätze und endlich Symphoniesätze nach Belieben kombinieren können. Sogenannte musikalische Würfel besitzt man ohnedies schon, mit deren Hilfe jedes Kind einen Marsch oder eine Polka komponieren kann.

Wenn wir allerdings den Wust von seichten Kompositionen betrachten, die täglich in die Welt geschleudert werden, so möchte man derartige chromatropische und kaleidoskopische Ideen für gerechtfertigt halten. Hier haben Sie oft das leere, noch dazu ungeschickte Formenspiel, die platteste Phrase, die gedankenloseste und bedeutungsloseste Kombination, bei deren Quantität man ganz von selbst auf den Gedanken kommen muß, daß in dem Kopf der betreffenden Künstler eine Kompositions-Maschine auf Bestellung arbeitet.

Dieses Übermaß schlechter und gehaltloser Produktionen, welche nicht nur die Klaviere der Dilettanten, sondern auch viele Konzertsäle und Opernbühnen überschwemmen, hat neben anderen verderblichen Einflüssen auch den Nachteil, daß der Glaube an ästhetische Irrtümer dadurch nur befestigt worden ist. Das Übel macht sich allenthalben fühlbar, wo ein fertiges Werk dem Publikum zum erstenmal entgegentritt. Der Künstler hat dann immer

erst kritische Krummstäbe zu zersplittern, Irrtümer zu vernichten und einen Alp von Mittelmäßigkeiten und Gedankenlosigkeiten abzuschütteln, ehe das Werk von der Mehrzahl so geschätzt werden kann, wie es seinem Werte nach beanspruchen darf.

Aus alledem ersehen Sie, daß ein Teil der Musiker und Ästhetiker und ein großer Teil des Publikums in der formellen Seite der Instrumentalmusik sich vollständig verrannt hat.

Ich könnte Ihnen historisch nachweisen, warum das so gekommen sei. Ich könnte auch an unseren Klassikern in der Instrumentalmusik, namentlich an Haydn und Mozart, Ihnen demonstrieren, daß allerdings auch sie Veranlassung in ihren Werken gegeben haben, die Phrase zu sanktionieren, und daß aus diesem Grunde gerade ihre Kompositionen ein Hauptstützpunkt für die Theorie der kaleidoskopischen Musik-Ästhetiker geworden sind, während letztere nicht anstanden, Werke anderer Meister, zu denen ihre Theorie nicht passen wollte, für Abwege und Irrtümer zu erklären. Hat man doch sich nicht gescheut, zu behaupten, daß Beethoven in seiner letzten Periode nur so geschrieben habe, weil er taub war! Alles zu Ehren der kaleidoskopisch-chromatropischen Theorie.

Wenden wir uns jetzt zur Betrachtung des Gehaltes, der in der Instrumentalmusik zum Ausdruck kommen kann. Auf der niedrigsten Stufe der Entwickelung war die Form alles und der Gehalt gleich null. Wir können aber den Satz nicht etwa umdrehen und sagen, daß auf der höchsten Stufe der Kunst alles Gehalt und die Form nichts sei. — Im Gegenteil ist das Kunstwerk das vollendetste, in welchem Gehalt und Form ineinander aufgehen und sich decken.

Da nun aber die künstlerische Idee das Höhere, Primitive, Ursprüngliche ist, das sich seine Form unter der vorhandenen sucht, oder, im Fall keine der Idee entsprechende Form schon vorhanden ist, eine neue sich selbst schafft, um so zur möglichst vollständigen Erscheinung zu gelangen — so kann man den Wert oder Unwert einer Form, das Passende oder Unpassende der gewählten Ausdrucksmittel erst dann vollkommen erkennen, wenn man auch den Gehalt, den der Künstler hineinlegte, richtig zu beurteilen und vollkommen klar zu fassen versteht.

Daß dies in keiner Kunst schwieriger sei, als in der In-

strumentalmusik, darauf machte ich Sie schon im Eingang aufmerksam.

Um so willkommener und zugleich künstlerisch gerechtfertigter ist es also, wenn der schaffende Künstler unserem Verständnis dabei zu Hilfe kommt, indem er selbst uns sagt, welche Ideen und Gefühle er mit Hilfe der instrumentalen Kunst zum Ausdruck bringen wollte — wenn er, mit anderen Worten uns ein Programm gibt.

Wir haben zweierlei Arten von Programmen zu unterscheiden, die sowohl ihrem Wesen, ihrer Entstehung, wie ihrer künstlerischen Bedeutung nach verschieden sind.

Die erste Art umfaßt alle die Programme, welche mit den musikalischen Werken vom Komponisten zugleich entworfen werden, oder vor der Komposition schon vorhanden sind, indem sie direkt oder indirekt die Veranlassung zur Entstehung des musikalischen Werkes wurden. Gewöhnlich sind es Werke eines Dichters, welche durch die in ihnen ausgesprochenen Gedanken, Ideen oder Stimmungen den Komponisten anregten, diese Stimmungen in Tönen wiederzugeben und den vom Poeten in seiner Weise künstlerisch geformten idealen Gehalt in die Musik, in neuer Form und mit neuen Mitteln, zu übertragen.

Hierher gehören in erster Reihe alle sogenannten dramatischen Ouvertüren, d. h. solche Ouvertüren, welche für ein ganz bestimmtes Drama gedacht und im Charakter ihres dichterischen Vorwurfes gehalten sind.

Wir rechnen hierzu auch die mit künstlerischen Intentionen für die Opern besonders gearbeiteten Ouvertüren, selbst aus der älteren Zeit. — Die Ouvertüre zum „Don Juan" von Mozart ist z. B. in diesem Sinne eine Programm-Ouvertüre, dagegen ist es die zur „Zauberflöte" durchaus nicht. Denn erstere paßt nur für „Don Juan" und für keine andere Oper, hat die Hauptcharaktere der Oper (in bestimmten Motiven, welche den Komtur, Don Juan ꝛc. charakterisieren) in ihren Bereich gezogen und steht in engster Beziehung zum Inhalte der Oper selbst, während die Ouvertüre zur „Zauberflöte" ein von der Oper ganz unabhängiges, mit deren Personen nicht im Zusammenhang stehendes Musikstück ist, welches man mit demselben Rechte ein fugiertes Tonstück in Ouvertürenform nennen könnte.

Ebenso sind Beethovens Ouvertüren zu „Prometheus“ und „König Stephan“, seine Fest-Ouvertüre (Op. 124) und selbst seine vierte Ouvertüre zu „Fidelio“ keine Programm-Ouvertüren zu nennen, während die zweite und dritte zur „Leonore“, die zu „Koriolan“ und „Egmont“ vollständig in das Bereich der Program-Musik gehören — Das heißt hier: die Dramen „Egmont“, „Koriolan“ rc. gaben dem Komponisten die direkte Veranlassung, Musikstücke in Ouvertürenform zu schaffen, welche nicht nur die allgemeine Stimmung, sondern sogar im einzelnen die Hauptcharaktere des Dramas in Tönen reproduzieren.

Daß mit den neuen Kunstmitteln und der neuen Kunstform zwar ein wesentlich anderes, aber auch für sich Schönes, in seinen Mitteln Motiviertes und als Kunstwerk in sich Abgeschlossenes gegeben werden muß, versteht sich wohl von selbst. Die Programm-Musik darf nie so weit gehen, eine bloße einseitige Tonmalerei sein zu wollen, ohne die in der Musik begründeten und mit ihr fest verbundenen Kunstgesetze zu beachten. Sie darf z. B. dem Drama nicht etwa Schritt für Schritt folgen, und so gleichsam die Worte und Handlung in Instrumentaltöne direkt übertragen wollen. Denn dies sind Aufgaben des musikalischen Dramas, aber nicht der reinen Instrumentalmusik. Solche Abwege und Irrtümer, welche allerdings zu allen Zeiten gefunden wurden, und auch das ihrige zum Mißverstehen und Verdammen der Programm-Musik redlich beigetragen haben, sind aber im Wesen der Sache durchaus nicht begründet*). Sie sind es, auf welche Geibel anspielt, wenn er singt:

Welch ein Schweifen, welch ein Irren!
Alle Grenzen wild verwirren,
Unsre Zeit nimmt's für Genie.
Tonkunst will Gedanken klingen,
Dichtkunst eitel Farben bringen,
Malerei malt Poesie.

---

*) Die Tonmalerei war schon in früheren Jahrhunderten in Gebrauch, und ist auch zu allen Zeiten mißbraucht worden. — Siehe darüber u. a.: C. F. Becker: „Die Hausmusik in Deutschland, im 16., 17. und 18. Jahrhundert“ (Pag. 40 und ff.), worin beispielsweise angeführt wird, daß Dietrich Buxtehude, Organist zu Lübeck (gest. 1707), „die Natur und Eigenschaften der Planeten in sieben Klavier-Suiten artig abgebildet“ habe.

Wo aber die Grenze sei, wieweit das Gebiet der Tonkunst hier reiche, inwiefern sie an die anderen Künste angrenze und in sie teilweise übergehen dürfe — das ist eine Kapitalfrage unserer Zeit, welche ihre vollständige Lösung noch nicht gefunden hat Sie ist eine der Hauptursachen der Spaltungen im ästhetischen Gebiet geworden, und ihre endliche Ausgleichung und definitive Entscheidung ist in nächster Zukunft noch nicht zu hoffen. Zuletzt wird zwar die Ästhetik auch hier in ihre Rechte eintreten; aber sie kann nur dann die Entscheidung geben, wenn sie alle die Erfahrungen, die in normalen Kunstwerken bereits vorliegen oder noch ferner zu machen sind, vergleicht, abwägt und daraus ihre endlichen Schlüsse zieht. Solange die Tragweite der instrumentalen Kunst noch gar nicht bekannt, solange ihre Mittel noch gar nicht erschöpft sind, helfen alle vorzeitigen ästhetischen Machtsprüche hier nichts.

Vergleichen Sie die ästhetischen Lehrbücher, so werden Sie finden, daß die musikalische Ästhetik, trotz aller vorbereitenden Arbeiten, noch vollständig im argen liegt, während die Ästhetik der übrigen Künste schon mehr oder weniger als abgeschlossen zu betrachten ist. Die Ästhetiker sind zu wenig Musiker und Kenner der Musik. Auf der anderen Seite sind die Musiker bis jetzt durchweg noch zu wenig Ästhetiker gewesen, um ein Endurteil abgeben zu können.

Wir werden uns von diesem Dilemma sobald noch nicht befreien können. Denn der Lessing, welcher einen zweiten „Laokoon“ „über die Grenzen der Musik und Poesie“ schreiben wird, soll erst noch geboren werden.

Becker sagt am Schluß sehr richtig: „Tonmalerei ist nichts anderes, als Nachahmung der Naturtöne durch die Kunsttöne der Musik. Ihre ästhetische Anwendung erscheint doppelt begrenzt: erstens, wenn jene Naturtöne selbst, welche nachgeahmt werden sollen, der bloße Ausdruck des rohen Naturinstinktes sind, oder überhaupt den Ausdruck des Edlen nicht vertragen können; zweitens, wenn die Nachahmung durch Instrumente nur unvollkommen erreicht, folglich die Übereinstimmung der Empfindung eher gestört als gefördert wird.“

J. J. Engel (über die musikalische Malerei, Ges. Schriften, Band 4 S. 136) faßt die hier zu beachtende Grenze in die Worte zusammen: „Der Tonkünstler soll immer lieber Empfindungen, als Gegenstände malen.“

Sehen Sie sich in der Ästhetik um, und dann in den Partituren der Komponisten unserer Zeit, und Sie werden gewahren, wie himmelweit Theorie und Praxis getrennt sind, wie sehr die erstere in ihren Gesetzen und Abgrenzungen beschränkt und hinter der Zeit zurückgeblieben ist, und wie frei die letztere, ohne die Theorie um Erlaubnis zu fragen, sich weiter und weiter entwickelt und ausdehnt.

Fragen Sie, warum es so gekommen sei, so mache ich Sie auf den kleinen Umstand aufmerksam, den die meisten Kämpfer in der Hitze des Gefechts übersehen: daß eine endgültige Theorie über irgend eine Kunst stets dann erst entstehen konnte, wenn diese Kunst ihren Höhepunkt bereits überschritten und in ihren Mitteln und ihrem Ausdrucksvermögen den Cyklus des ästhetisch Möglichen ziemlich durchlaufen hat.

Lessing war im stande, in seinem „Laokoon" über „die Grenzen der Malerei und Poesie" ein Endurteil zu geben, weil beide Künste schon längst abgeschlossen vorliegen. Er griff in das Altertum zurück und entwickelte an dessen vorzüglichsten Kunstwerken seine ästhetische Theorie. Ebenso kann man die Plastik, die Architektur behandeln, und hat es gethan. Die Musik aber widersetzt sich noch auf das bestimmteste diesem Verfahren — einfach deshalb, weil sie, als die jüngste der Künste, ein klassisches Altertum für uns gar nicht besitzt, und den Höhepunkt ihrer Wirkungen und Machtentwickelung noch nicht erreicht, viel weniger schon überschritten hat.

Alle vorzeitigen Kategorien und Begriffsbestimmungen kommen also hier noch zu früh. Sie sind höchstens dazu da, um von der musikalischen Praxis überschritten zu werden.

Kehren wir nach dieser Episode zur Untersuchung über das Wesen und die Entwickelung der Programm-Musik zurück, so gelangen wir zu einer zweiten Periode, wo nach der eigentlich dramatischen Ouvertüre die sogenannte Konzert-Ouvertüre auftritt, die ihrem innersten Wesen nach, mehr noch als die dramatische Ouvertüre, Programm-Musik genannt werden muß, wenn wir hier von jenen Konzert-Ouvertüren absehen, die, bloß ein Ton- und Formenspiel, ohne bestimmten Zweck und ohne poetischen Inhalt auftreten.

Der Schöpfer der eigentlichen Programm-Ouvertüre für Instrumentalmusik war in Frankreich Berlioz, und später in Deutschland Mendelssohn. Ersterer schuf sich Ouvertüren nach selbstentworfenem oder freigewähltem Programm, ohne sich dabei immer an Dramen zu binden. So entstanden Berlioz' Ouvertüren zu Byrons Epos, der „Korsar", die zu Shakespeares „Lear", und die nach ganz selbständigen dichterischen Intentionen frei entworfenen, zu den „Femrichtern", zu „Benvenuto Cellini" und zum „Römischen Karneval". Berlioz gab hierzu zwar keine speziellen erläuternden Programme, aber im Thema selbst und in den genannten Dichtungen lagen die poetischen Motive hinlänglich ausgesprochen.

Ebenso Mendelssohn in seiner Weise. Seine Ouvertüren zum „Sommernachtstraum" und zum „Märchen von der schönen Melusine" sind vollständige Programm-Ouvertüren. Eines weiteren Programms bedurfte es nicht, weil der „Sommernachtstraum" und die „Melusine" allgemein bekannte Stoffe waren. — Mendelssohn ging noch weiter, er wählte zwei Lieder von Goethe als Programm zu seiner dritten Ouvertüre, die „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt", von denen das erstere Gedicht das Programm zum „Adagio", das zweite das zum „Molto Allegro vivace" wurde. Mendelssohn fügte noch einen freien, selbständigen Schluß Allegro Maestoso hinzu, welcher mit seinen Trompetenfanfaren, seinen Solo-Paukenschlägen und den drei weichen, fast wehmütigen Schlußtakten den Jubel der Abfahrt, die Grüße der Kanonen und das letzte Lebewohl der Scheidenden deutlich genug aussprach. Daß Mendelssohn weder Goethes Gedichte seiner Ouvertüre beifügte, noch überhaupt ein erläuterndes Programm dazu gab, lag in seiner ganzen Art begründet.

Nachdem hier die Bahn einmal gebrochen war, gibt es fast nicht einen Instrumental-Komponisten mehr, welcher keine Programm-Ouvertüre für den Konzertgebrauch geschrieben hätte. In der Mendelssohnschen Schule war man hier sogar am eifrigsten. Bennet mit seinen Ouvertüren zur „Najade" und „Waldnymphe", Gade mit den Ouvertüren „Nachklänge zu Ossian" und „Im Hochland"; die verschiedenen Ouvertüren zu „Hamlet", zu

„Faust", zu „Lorelei" 2c. und zu einer Anzahl von Märchen mit Geisterspuk, liefern genug Belege. Daß diese ganze Richtung ihr Programm immer nur im Titel der Ouvertüre suchte, ohne Erläuterungen im Detail zu geben, ändert im Prinzip nichts, da jeder Hörer das Detail sich selbst bilden und ausmalen konnte.

Auch Schumann mit seinem „Manfred", „Julius Cäsar", seiner „Braut von Messina" u. a. gehört hierher, obgleich auch er von speziellen Programmen nie etwas gehalten hat. Dazu war er eine viel zu verschlossene Natur. Dem Prinzip nach vermochte er deshalb doch nicht, sich der allgemeinen Strömung nach der Programm-Musik zu entziehen. Um so interessanter ist ein Ausspruch, den er über die Programm-Musik im allgemeinen und über das Programm zu Berlioz' „Symphonie fantastique" im besonderen bei Gelegenheit seiner ausgezeichneten Analyse dieser Symphonie*) niedergelegt hat. Obgleich Schumann sich hier gegen die Programme erklärt, erkennt er im Grunde doch die innere Berechtigung derselben vollkommen an und will nur nicht zugeben, daß die Welt auf dem Konzertzettel lesen soll, was die Veranlassung zur Entstehung des musikalischen Kunstwerks wurde.

— — — „Ganz Deutschland schenkt Berlioz sein Programm: solche Wegweiser behalten immer etwas Unwürdiges und Charlatanmäßiges." — (Eine ganz subjektive und einseitige Ansicht.) — „Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt." — (Also diese hält selbst Schumann für nötig.) — „Die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Komponisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessieren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben!" — (Also „mündliche Tradition", nur kein „Gedrucktes"! Da läuft zuletzt die Regel auf persönliche Liebhabereien hinaus.) — „Der zartsinnige, aller Persönlichkeit mehr abholde Deutsche will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein." — (Leider versteht aber das Publikum eine „feine" Leitung weder zu schätzen, noch zu benutzen.) — „Schon bei der Pastoralsymphonie beleidigte es ihn, (?) daß ihm Beethoven nicht zutraute,

---

*) Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik", 1835. Band III. Nr. 13.

ihren Charakter ohne sein Zuthun zu erraten." — (D. h. ohne Programm. Bei der Pastoralsymphonie mit ihrem Hirtentanz und Gewitter war es vielleicht am wenigsten nötig, desto wünschenswerter erschien es aber bei anderen, wo Beethoven geschwiegen hat. Wo ist hier die Grenze?) — „Es besitzt der Mensch eine eigene, schöne Scheu vor der Arbeitsstätte des Genius: er will gar nichts von den Ursachen, Werkzeugen und Geheimnissen des Schaffens wissen, wie ja auch die Natur eine gewisse Zartheit bekundet, indem sie ihre Wurzeln mit Erde überdeckt." — (Hier ist Schumann im Irrtum. In der Menschennatur ist der Drang nach Erkenntnis der Ursachen, nach dem Erschauen des letzten Grundes jedes Dinges so tief begründet, daß er nicht nur in der Natur und Religion, sondern auch „in der Arbeitsstätte des Genius" mit eiserner Ausdauer nicht eher ruht, bis er das „Geheimnis des Schaffens" ergründet hat. Wozu sonst alle die Kommentare, die Veröffentlichung geheimer Briefe, Mémoiren und Tagebücher großer Künstler und Menschen? Das unermüdliche Aufsuchen der Quellen, wonach sie geschaffen, das Aufspüren der Gedanken und Verhältnisse, die sie beim Produzieren gehegt und geleitet haben? — Schumann spricht hier nur von sich, und glaubt von allen zu sprechen.) — „Verschließe sich also der Künstler mit seinen Wehen! Wir würden schreckliche Dinge erfahren, wenn wir bei allen Werken bis auf den Grund ihrer Entstehung sehen könnten." — (Das ist sehr möglich und mag allerdings auch oft der Grund gewesen sein, warum der Künstler seine Gedanken vor der Welt zu verbergen sucht — ist aber kein Grund für die Welt, diese Gedanken deshalb nicht aufzusuchen.)

Sie haben hier den Esoteriker vor sich, welcher jedes Kunstwerk am liebsten zu einem „Verschleierten Bild von Sais" machen, und auf die Schwelle desselben die Worte schreiben möchte:

> Kein Sterblicher
> Rückt diesen Schleier, bis ich selbst ihn hebe!

Wenn aber nun doch ein profaner Sterblicher

> Mit ungeweihter, schuld'ger Hand,
> Den heiligen, verbot'nen früher hebt?

Dann können wir nicht nur dem Scharfblick des Lauschers, sondern auch dem vom Priester der Kunst sorgsam verschleierten Werke gratulieren, wenn der Voreilige:

> Die Wahrheit sieht!
> Selbst dann,
> Wenn sie ihm nimmermehr erfreulich ist!

Die Esoteriker in der Kunst verkennen nicht nur den eigenen Wert, sondern auch die eigentliche Bestimmung des von ihnen geschaffenen Werkes, ja sie verleugnen sogar die Grundbedingung jedes Kunstwerkes — nicht nur im allgemeinen verständlich, sondern auch im einzelnen wahr, treffend und charakteristisch im Ausdruck zu sein — wenn sie sich sträuben, ihre Wahrheit von jedermann klar erkannt zu sehen. Freilich ist noch lange nicht schön, was wahr ist — aber das Schöne muß allemal eine Wahrheit sein. — Erinnern Sie sich eines Abschnitts aus unserm Evangelium des Schönen, aus „Lessings Dramaturgie", und zwar an einen der wenigen Aussprüche dieses größten aller Ästhetiker über die Musik, der aber hinreicht, um tiefe Blicke in das eigentliche Wesen der Instrumentalmusik thun zu lassen.*)

— — — „Ich will es versuchen, einen Begriff von der Musik des Herrn Agricola zu machen. Nicht zwar nach ihren Wirkungen; — denn je lebhafter und feiner ein sinnliches Vergnügen ist, desto weniger läßt es sich mit Worten beschreiben; man kann nicht wohl anders, als in allgemeine Lobsprüche, in unbestimmte Ausrufungen, in kreischende Bewunderung damit verfallen, und diese sind ebenso ununterrichtend für den Liebhaber, als ekelhaft für den Virtuosen, den man zu ehren vermeint; — sondern bloß nach den Absichten, die ihr Meister dabei gehabt, und nach den Mitteln überhaupt, deren er sich, zur Erreichung derselben, bedienen wollen." — —

Hier folgt nun bei Lessing die ausführliche Schilderung (das Programm) der „Absichten", und die mit einer merkwürdigen Instrumentalkenntnis gegebene Charakterisierung der „Mittel", welche Herr Agricola in seiner „Anfangssymphonie"

---

*) Hamburgische Dramaturgie. Erster Band. 27. Stück, vom 31. Julius 1767.

(Ouvertüre) und in der „Musik zwischen den Akten" (zu Voltaires „Semiramis") angewendet hat. — Zum Schluß fährt sodann Lessing fort:

„Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht habe. Sein Werk soll kein Rätsel sein, dessen Deutung ebenso mühsam, als schwankend ist! — Was ein gesundes Ohr am geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anderes hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, je allgemeiner diese, desto verdienter jenes. — Es ist kein Ruhm für mich, daß ich recht gehört habe; aber für Herrn Agricola ist es ein so viel größerer, daß in dieser seiner Komposition niemand etwas anders gehört hat, als ich!" — —

Ich denke, daß dieser Ausspruch unseres großen Lessing keines weiteren Kommentars bedarf. Auf ihn gründet sich auch die Berechtigung der zweiten Hauptart von Programmen, die wir jetzt zu betrachten haben, derselben, wie sie Lessing im 27. Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie selbst gegeben hat, d. h. jener Art von Programmen, welche vom Standpunkt des Hörers aus einen Begriff von der Musik des Komponisten zu geben suchen, „nicht zwar nach ihren Wirkungen, wohl aber nach den Absichten, die ihr Meister dabei gehabt, und nach den Mitteln überhaupt, deren er sich zur Erreichung derselben bedient hat!"

Diese Programme können, der Natur der Sache zufolge, erst nach dem Kunstwerk entstehen. Es entwirft sie ein, außerhalb des Werkes und seines Schöpfers stehender dritter, und sie entstehen, indem ein Zuhörer das musikalische Werk auf sich nach Vermögen einwirken läßt, sich über die empfangenen Eindrücke völlig klar zu werden sucht, und die, hierdurch erregten Gedanken und Gefühle, so weit als möglich in Worten wiederzugeben sucht.

Diese Programme werden zwar immer mehr subjektiver Art sein, und sein müssen. Sie können erst dann eine objektive Berechtigung erhalten, wenn der Komponist selbst gesteht, „daß man seine Absichten erkannt hat", oder „wenn in der Komposition niemand etwas anders gehört hat", als der Verfasser des

Programms, woraus von selbst folgt, „daß der Komponist seine Absicht erreicht hat!"

Wo nun aber der Komponist gar keinen Anhalt hierzu gegeben hat, wo also weder (wie in Lessings Beispiel) ein Drama vorliegt, an dessen Verlauf und Charakter man prüfen kann, ob man in der Ouvertüre und in der Zwischenakts-Musik „recht gehört", und ob der Komponist auch „recht geschildert" habe — und wo auch nicht einmal ein Titel, eine Überschrift, oder sonst eine Beziehung auf vorhandene lyrische und epische Dichtungen uns sagt, welches wohl die „Absichten" des Tonkünstlers gewesen sein mögen: — ist es natürlich unendlich schwieriger, das Richtige zu treffen. Es ist um so verzeihlicher, wenn man hier irrt, als, wie ich Ihnen früher zeigte, der Komponist hier offenbar im Unrecht ist, wenn er uns bei der schwierigsten unter allen Künsten (nach dem Verständnis betrachtet) absichtlich ohne jede Andeutung, ohne jeden Leitfaden läßt, obgleich er denselben offenbar gehabt hat, und gehabt haben muß, wenn er nicht ein bloßes Formen- und Farbenspiel hat geben wollen, was für einen Künstler unserer Zeit kein Verdienst sein könnte.

Will man uns das bestreiten, so frage man bei Schumann an, wie er über das künstlerische Schaffen in der Musik überhaupt, und wie er über sein eignes denkt.*)

— — — „Was die schwierige Frage, wie weit die Instrumental-Musik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an."

Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge. Und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu den deutlichsten Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente

*) Am angeführten Orte, Pag. 50.

die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrucke wird die Komposition sein; und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffaßt, um so mehr wird sein Werk erheben oder ergreifen."

„Warum könnte nicht einen Beethoven inmitten seiner Phantasie der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? (Im allgemeinen der Grundzug der C moll-Symphonie.) Warum nicht das Andenken eines großen gefallenen Helden ihn zu einen Werke begeistern? (Symphonie Eroïca.) Warum nicht einen andern (Berlioz) die Erinnerung an eine mit glühenden Jünglingen durchschwelgte Götternacht? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, daß er aus der Brust eines jungen Tondichters (Mendelssohn) ein seiner würdiges Werk hervorrief? Undankbar gegen die herrliche Natur, und leugnen, daß wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? (Pastoral-Symphonie.) Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Musik noch nichts von allen diesem erzählt?"

„Ja selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, daß man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, daß sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen habe. Dies hatte dem kleinen Stück die Zartheit und die Naivetät gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag."

Soweit Schumann, der hier sein eigenes Schaffen schildert. Wer seine Werke nur einigermaßen kennt, wird ihm zugestehen müssen, daß er in seiner Schilderung ebenso wahr, als in seinem Verfahren konsequent gewesen ist, wenigstens was die frühere Periode seines Schaffens betrifft. Man sehe seine Klavierstücke durch — nur wenige Hefte befinden sich darunter, welche nicht unter dem Einfluß ganz bestimmter Ideen geschaffen wurden, und die künstlerische Absicht in Titel, Überschrift oder Motto nicht an ihrer Spitze trügen.

Auf eins mache ich Sie hier aber aufmerksam: daß nämlich Schumann dieses Prinzip, welches er in seinen Klavierwerken (die mehr oder weniger in das Gebiet der Genremalerei

einschlagen) mit solcher Vorliebe offen ausspricht und festhält, in seinen großen Instrumentalwerken für Orchester mit wenigen Ausnahmen anscheinend verleugnet hat. Ich sage anscheinend, weil er, seiner ganzen Anlage und Entwickelung nach, das Prinzip thatsächlich beibehalten mußte, aber sonderbarerweise es vorzog, seine größten Freskogemälde ohne Namen in die Welt zu schicken, während er für nötig hielt, jedem seiner kleinen „Kinderstücke" Überschriften zu geben.

Die Erklärung dieser Inkonsequenz liegt teils in Schumanns Eigentümlichkeit, die ihn veranlaßte, in seine Werke zuweilen tüchtig „hinein zu geheimnissen" — teils in der Scheu, welche die deutschen Komponisten von jeher davor gehabt haben, ihre Symphonien mit Programmen zu versehen.

Merkwürdig bleibt es trotzdem, daß fast alle die Komponisten, die mit ihren Andeutungen bei dem kleinsten Klavierwerke so freigebig waren, die ferner in den Konzert-Ouvertüren uns reichlich mit Programm-Musik bedacht haben — gerade in der größten, und der Anhaltepunkte zum Verständnis am meisten bedürftigen Form, der Symphonie, am seltensten und spärlichsten mit ihrer Erlaubnis zum Eintritt in das Heiligtum des Kunstschaffens verfuhren.

Mendelssohn war auch hier, wie in vielen Dingen am konsequentesten unter den deutschen Tondichtern der neueren Schulen. Er hat, mit Ausnahme seiner 4 Konzertouvertüren und der Ouvertüre zur „Walpurgisnacht" (welche das „schlechte Wetter" im Frühling schildert), keinem seiner Werke, ob groß oder klein, eine Andeutung des Inhaltes oder der Intentionen beigegeben.

Das hat ihm freilich nicht viel geholfen, da das Publikum solchen Werken, die ihm besonders lieb wurden und bei denen die poetische Intention ziemlich offen zu Tage lag, mit seltener Übereinstimmung Titel gab, oder Programme unterlegte, unbekümmert darum, daß Mendelssohn sie absichtlich ohne Taufe in die Welt schickte. — So hat das Volk namentlich einer großen Anzahl von Mendelssohns „Liedern ohne Worte" Namen gegeben, die vortrefflich passen. Es hat sich ein „Jagdlied", ein „Spinnerlied", ein „Frühlingslied", einen „Trauermarsch", einige „Volkslieder", ein „Liebesduett", einige „Gondellieder" rc. herausgesucht und in eigner Machtvollkommenheit so entschieden getauft, daß kein

Widerspruch gegen diese Traditionen mehr aufkommen kann. Dichter haben ja sogar versucht, diesen „Liedern ohne Worte" — die Worte unterzulegen!

Und was die Symphonien betrifft, die natürlich Mendelssohn noch viel weniger mit Überschrift oder Programm versehen mochte — so hat das Publikum die vierte (A dur) Symphonie so treffend die italienische genannt, daß heute fast jeder Hörer schon weiß, daß er die musikalische Schilderung eines Pilgerzuges (Andante con moto), einer poesiereichen Wasserfahrt im Golf (Con Moto Moderato), und des bunten italienischen Volkslebens mit dem Wirbel des „Saltarello" (Presto), in den drei letzten Sätzen vor sich habe. Und Mendelssohns dritte Symphonie (A moll) heißt allgemein die schottische — weil sie uns in der That ins schottische Hochland versetzt.

So sehr ist der Hörer in vielen Fällen fast widerstandslos darauf hingewiesen, die musikalischen Intentionen des Komponisten da poetisch zu interpretieren, wo dieser sich absichtlich in Abgeschlossenheit zurückziehen will.

VI.

Die Symphonie seit Beethoven.

Wenn die Komponisten mit der ungebundensten Freiheit in der Bezeichnung oder Nichtbezeichnung, in der Umschreibung oder Verhüllung ihrer Intentionen in den Instrumentalwerken verfahren können — woran soll man denn in letzter Instanz sich halten? Wer ist die endgültige Autorität? Wo beginnt die Zulässigkeit, wo die Berechtigung, wo endlich die Notwendigkeit des Programms? Ist es überhaupt möglich, hierüber ein allgemein gültiges Gesetz aufzustellen?

So fragen Sie, und erinnern mich nebenbei, nicht ohne Ironie, an die Garten-Konzerte, wo man musikalische Potpourris mit obligaten Kanonenschlägen, Leuchtkugeln und rotem Feuer hören kann, denen die größten Programme beigegeben werden. Sie citieren Jullien und andere musikalische Charlatane.

Soll ich Ihnen vielleicht, als Revanche, Redwitz „Sigelinde" citieren, um Ihnen hieran die Berechtigung eines „christlichen Dramas" zu beweisen? Oder soll ich Ihnen etwa aus

„Amaranth" die Gesetze des deutschen Epos demonstrieren? Oder wünschen Sie, daß ich einen von den tausend Bücherfabrikanten hernehme, die bändeweise Romane auf Bestellung arbeiten, um hierdurch die künstlerische Existenz des historischen Romans zu rechtfertigen?

Für Auswüchse der Zeit, für Sünden gegen die Kunst hat man nie zu sorgen — die kommen leider von selbst. Wozu wären auch Gesetze und Regeln überhaupt vorhanden, wenn nicht die vielfachen Überschreitungen und Umgehungen sie nötig machten?

Wenn ich also erwidere, daß ich überhaupt nur von Kunstwerken sprechen kann, bei welchen Gehalt und Form gleich berechtigt und gleich abgerundet sich durchdringen, daß aber die künstlerische Geschmacklosigkeit, die selbst auf der Leyer Apollos die Gassenhauer der Harfenmädchen absingen würde, für jeden Gebildeten auf der Hand liegt, so habe ich Ihren ironischen Angriff so, wie Sie selbst erwarteten, von vornherein abgeschlagen.

Ihre vorhergehenden, ernsten Fragen sind aber nicht so kurz zu beantworten. Wir wollen versuchen, sie an der Wurzel zu packen.

Die Zulässigkeit des Programms kann erst da beginnen, wo der Bereich des Kunstwerkes beginnt. Das Programm ist also nur in der Hand des Künstlers ein wahrhaftes Kunstmittel, und kann daher auch selbstverständlich nur dann berechtigt sein, wenn es künstlerischen Anforderungen entspricht, und weder musikalisches Unmögliches verlangt, noch dichterisch Unschönes oder Unzulässiges bietet.

Jedes Kunstmotiv kann zur Karikatur werden. Ein Mißbrauch kann uns aber nicht bestimmen, das Motiv an sich deshalb zu verwerfen. Welchen Mißbrauch hat nicht der Rokkokko-Stil mit den Motiven der griechischen Architektur getrieben; zu welchem theatralischen Unsinn haben nicht Müllner und Houwald den Begriff der alten Schicksalstragödie gemacht; zu welchen verwerflichen Irrtümern verleitete nicht schon der Grundgedanke der Tonmalerei!

Sind wir aber einmal darüber im reinen, daß wir ein Kunstwerk und keine Karikatur vor uns haben, so ist die Zulässigkeit jedes, hierbei mit Geschmack und Einsicht verwendeten Kunstmittels, zugleich mit bewiesen.

Die Berechtigung und Notwendigkeit des Pro-

gramms ist unter diesen Gesichtspunkten ebenso leicht zu erkennen. Sie steigert sich einerseits mit der Ausdehnung und Entfaltung der musikalischen Formen und mit der Mannigfaltigkeit der angewendeten Mittel. Sie steigert sich anderseits mit der größeren Komplikation der Gefühle, Ideen und Phantasiebilder, welche durch diese Formen und Mittel zum künstlerischen Ausdruck gelangen.

Beides geht bei einem Kunstwerk notwendig Hand in Hand. Das Anwachsen der Dimensionen erschwert immer den Überblick über das Ganze und den Einblick in das Einzelne. Das größte Kunstwerk der gotischen Architektur, den Dom zu Köln, wird ohne erläuternden Führer, ohne sorgfältiges Eindringen in den Geist der Architektur, kein Mensch sofort verstehen. Die Menge staunt gedankenlos das Riesenwerk an, der Neugierige durchirrt zerstreut die Steinmassen. Wenn sie aber den Dom verlassen haben, wissen sie nicht, was sie gesehen haben, und sind „so klug als wie zuvor."

Ebenso gedanken- und geistlos verfährt die Menge beim Anhören einer Symphonie. Die Töne dringen nur ins Ohr, aber nicht in den Geist; die Instrumentalmassen werden angestaunt; man lobt das „Liebliche", man tadelt das „Lärmende", spricht einiges über „gefühlvolle Melodie" und verläßt den Konzertsaal schließlich so, wie man ihn betreten hat. Und das nennt das Publikum: „ein Kunstwerk hören und verstehen?"

Und bei solchen alltäglichen Erfahrungen will man noch die Berechtigung der Programme aus dem Grunde bestreiten, als seien sie im gelindesten Falle eine höchst überflüssige, oder, wie Schumann in seinem rigoristischen Eifer meint, eine für den „zartsinnigen, aller Persönlichkeit mehr abholden Deutschen beleidigende Zugabe!"

Auch von höheren, rein künstlerischen Gesichtspunkten aus betrachtet, soll man eher alles fördern, anstatt absichtlich vermeiden, was Einblick und Verständnis eines Kunstwerkes selbst dem geistesverwandten Künstler leichter und schneller ermöglichen kann.

Bei gewissen, fast typisch gewordenen musikalischen Formen und Rhythmen, welche sich nach den einfachsten Gesetzen bewegen und ablösen, wird der Hörer über den musikalischen Gehalt des dargebotenen kleineren Kunstwerkes so wenig sich irren können,

als die Wirkung, welche der Komponist beabsichtigte, überhaupt unklar oder zweifelhaft sein dürfte.

Mit den Begriffen von Marsch, Tanz, Volkslied, Choral zc. verbinden wir schon an sich die Vorstellung gewisser, rhythmisch und formell bestimmter, und oft sogar harmonisch eingeschränkter, fest gegliederter Musikstücke, welche ihrerseits nicht leicht verfehlen werden, auch gewisse allgemeine Gefühlsrichtungen (des Kriegerischen, Festlichen, Naiven, der Freude oder Andacht) sofort ganz unwillkürlich hervorzurufen.

Solche einfache Sätze, welche einfache Gefühle in fast traditioneller Weise zum Ausdruck bringen, bedürfen an sich also zur Verständlichkeit so wenig eines Programms, als ein einfaches lyrisches Gedicht eines Kommentars.

Sobald aber bestimmter zu bezeichnende Intentionen in diese einfachen Kunstformen gelegt werden, sobald die musikalische Genremalerei hinzutritt, oder die Schilderung weniger allgemeiner, und mehr subjektiver Gefühle, der Kampf verschiedener Leidenschaften, Gegensätze der menschlichen Natur zum Ausdruck kommen sollen, genügt einesteils die einfache, typisch gewordene Grundform nicht mehr, anderseits ist ein Anhaltepunkt zum Verständnis wenigstens wünschenswert, wenn auch noch nicht absolut notwendig.

Wir treten hier in das Gebiet der „Phantasie“, der „Sonate“ zc. von ein oder mehreren Sätzen, und finden, daß selbst Komponisten, welche mit ihren Andeutungen sonst sehr sparsam sind, zuweilen für nötig hielten, hier das Schweigen zu brechen, um einen Wegweiser für die Richtung des Gedankenganges zu geben. — So z. B. Beethoven in seinem 3. Satz der As dur-Sonate, die er als „Marcia funebre sulla morte d'un Eröe“ bezeichnet; so in der Sonate op. 81, mit den Überschriften: „Les Adieux, L'Absence et le Retour“, u. s. f. — Auch bei Beethoven ergänzte zuweilen das „Volk“ die spärlichen Andeutungen des Meisters. Es hat sich z. B. seine „Mondscheinsonate“ aus dem reichen Schatz der Beethovenschen Klavierwerke selbst herausgesucht, oder richtiger, herausgefühlt.

Auch Schumann erkannte die Notwendigkeit der Andeutungen des Inhaltes bei diesen größeren Musikformen. Er gab seinem größten Klavierwerk, der Sonate op. 11, den Zusatz: „Von Florestan und Eusebius“, und somit einen poetischen

Leitfaden für die, welche der musikalischen Gegenwart nicht so fern standen, um mit dem Wesen und der Bedeutung dieser allegorischen Doppelnatur (aus den musikalischen litterarischen Kundgebungen der „Davidsbündler"*) nicht schon einigermaßen vertraut zu sein. — In seiner großen „Phantasie" (op. 17 Franz Liszt gewidmet) sprach er noch deutlicher. Er gab hier dem ersten Satz das Motto von Fr. Schlegel:

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdentraum,
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lauschet.

Auch die anderen Sätze hatten früher poetische Andeutungen ihres Inhalts. Schumann hat sie aber noch in der Korrektur unterdrückt! Der leere Raum über den einzelnen Sätzen bezeichnet noch die Stelle, wo sie gestanden haben.

Bald wird aber dem Tondichter für die Schilderung seiner seelischen Zustände und phantastischen Gebilde ein Instrument nicht mehr genügend und ausreichend sein. Der Künstler mischt die Farben von mehr und mehr Instrumenten, der polyphone Satz tritt in seine Rechte ein, und wir erhalten den Symphoniesatz mit seinen großen Dimensionen.

Dieser ist nur dann berechtigt, wenn zugleich mit der formalen Ausdehnung und mit der instrumentalen Polyphonie, der ideale Gehalt gleichmäßig wächst. Denn ein Gedanke, zu dessen Ausdruck ein Instrument, und die entsprechende kleinere Form genügt, ist nicht berechtigt, sich solcher Massen zu seiner Darstellung zu bemächtigen, die er nicht mit Gehalt zu erfüllen vermag.

Sie werden ohne weitläufige Auseinandersetzung sogleich verstehen, was ich hier meine, wenn ich Ihnen sage, daß die Poesie in dieser ästhetischen Anforderung der Kongruenz von von Inhalt und Form, ganz denselben Gesetzen unterworfen ist, als die Musik, wie denn überhaupt beide als zeitliche Künste (im Gegensatz zu den räumlichen oder plastischen Künsten) mehrfache Berührungs- und Übergangspunkte darbieten.

---

*) Siehe Robert Schumanns gesammelte Schriften 1. Band. „Einleitendes." Pag. V.

In der Poesie ist ein Stoff, der zu einer Ballade ausreicht, noch lange nicht hinreichend zur künstlerischen Erfüllung der Dimensionen eines Epos. Die Erfindung, die hinreichend ist, um eine ansprechende Novelle zu schaffen, reicht nicht aus zu der eines Romans. Und der poetische Gedanke, welcher vermag, ein Drama mit künstlerischem Inhalt auszufüllen, verlangt eine Intensität und Lebensfähigkeit von solcher Macht, daß nur wenige dramatische Werke bei ernster Prüfung standhalten — weshalb auch die meisten Dramen spurlos zu Grunde gehen. Sie teilen das Schicksal der meisten Opern.

Was aber für die Poesie das Epos ist, das ist für die Instrumentalmusik die Symphonie — und es gibt wahrlich nicht weniger gedankenlose, phantasiearme und lebensunfähige epische Dichtungen, als Symphonien. Viele derselben gehen nur deshalb unter, weil ihr kleiner Inhalt nicht ausreicht, die große Form auf dem Kunststrom über Wasser zu halten. Das Gedankenschifflein schlägt um, weil der geistige Ballast fehlt. — Viele denken freilich, der Bombast thue die nämlichen Dienste, und versuchen allerhand Taschenspielerkünste, um diesen für jenen einzuschwärzen — doch

Alle Schuld rächt sich auf Erden!

Nur zu bald wird der Betrug erkannt und der Dichter und Komponist mit seinem Werk vergessen.

Dies ist die einfache Erklärung, warum wir, im Vergleich zu den vielen anerkannten Instrumentalwerken in kleineren Formen und mit einfacheren Mitteln, so wenig allgemein anerkannte und lebensfähige Symphonien besitzen. — Beethoven war hier, wie in so vielen Kunstschöpfungen, der erste, welcher die Symphonie zu jener gewaltigen Macht erhob und ausbildete, die sie jetzt einnimmt und behauptet. Ihm gelang es zwar nicht, von den formellen Banden, welche um diese Kunstform durch Tradition und Gewohnheit geschlagen waren, sich sogleich zu befreien. Er hatte hier mit denselben Hindernissen zu kämpfen, welche die Reformatoren des deutschen Dramas in der Poesie erst besiegen mußten. — Seine erste und zweite Symphonie zeigen zwar schon den Stempel des Genius, tragen aber noch die Fesseln jener engen Form, welche seine Vorgänger der Symphonie aufer-

legt hatten, damit sie mit dem in sie gelegten Gedankeninhalt harmonieren konnte.

Aber schon Beethovens dritte Symphonie, seine Eroïca, stieg wie ein Phönix aus der Asche der alten Symphonie hervor. Und sie war zugleich die erste Programm-Symphonie. Sie verherrlichte das Leben, das Kämpfen und den Tod eines Helden. Es ist bekannt, daß Beethoven diese Symphonie im Hinblick auf Napoleon, den ersten Konsul, dichtete, und daß er später die Dedikation vernichtete, als Napoleon I. den Kaiserthron bestieg. Ein ausführliches Programm hat Beethoven dazu nie veröffentlicht. Doch besitzen wir von Richard Wagner*) ein ausgezeichnetes Programm, welches dadurch noch an Bedeutung für uns gewinnen muß, daß es von einem unserer größten Tondichter mit einer Begeisterung entworfen wurde, die uns den Dichter in Wagner nicht weniger ehren, als seinen Scharfblick bewundern läßt, den er in geistiger Durchdringung fremder Tonwerke beurkundet.

Die nächste Symphonie, zu welcher Beethoven selbst ein Programm entwarf, war die Pastoral-Symphonie, welcher schon früher gedacht wurde. Es ist hinlänglich bekannt und bedarf keiner weiteren Erläuterungen, daß Beethoven in dieser Symphonie das „Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande"; eine „Szene am Bach"; das „lustige Zusammensein der Landleute"; „Gewitter und Sturm"; „Hirtengesang", und „frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturme" in 5 Sätzen musikalisch schilderte.

In dem größten seiner symphonischen Werke, der Neunten Symphonie mit Chören, betrat endlich Beethoven ein ganz neues Feld, auf das ihm seitdem nur Berlioz (eine ihm in so vielen Dingen verwandte Künstlernatur) folgte. Hier verband Beethoven zum ersten Male Musik und Poesie zu einem großen organischen Ganzen. Schillers Hymnus „An die Freude" vermählt sich hier in Wort und Ton mit den größten und gewaltigsten Instrumentalformen, die je geschaffen wurden. Und hieraus entstand ein Kunstwerk, dessen Konsequenzen in der gesammten Kunst der Gegenwart eine Revolution hervorbrachten,

---

*) „Neue Zeitschrift für Musik." Jahrgang 1852. Band 37. Nr. 16.

deren Folgen wir die Entwickelung der größten Tondichter unserer Zeit, Berlioz, Liszt und Wagner, verdanken.

Es wird Ihnen nicht unbekannt sein, welche Anfeindungen Beethoven wegen dieser Symphonie erfahren mußte und lächerlicherweise noch immer erfährt — weniger um ihrer selbstwillen, als wegen der Konsequenzen, die man daraus ziehen mußte. — Wenn wir auch nicht Wagners Ansicht teilen können, der diese Symphonie für die letzte erklärte, die überhaupt geschrieben werden konnte, so war mit dieser Symphonie doch jedenfalls durch Beethoven eine Grenzscheide bezeichnet worden, an welcher eine alte und neue Zeit sich vollständig schieden, so zwar, daß ein Zurückgreifen nach den alten früheren Formen kein Fortschritt genannt werden konnte, während für die Instrumentalmusik ein neues Feld sich eröffnete, dessen fruchtbares Bebauen nach Beethovens Vorgang zwar eine schwierige, aber durchaus nicht unmögliche künstlerische Aufgabe war.

Dies hat vor allem Berlioz bewiesen. — Schumann sagt in seiner Analyse von Berlioz' „Symphonie-Fantastique", daß er bei der ersten Bekanntschaft mit diesem Werk aus gewissen Gründen die Symphonie von Berlioz für eine Folge von Beethovens Neunter Symphonie gehalten habe. „Aber, setzt er hinzu, „sie wurde schon 1820 im „Pariser Conservatoire" gespielt, die Beethovensche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt."

Dies ist ein Irrtum. Es ist Thatsache, daß Berlioz seine Symphonie nicht 1820, sondern erst 1829 aufgeführt hat, also zu einer Zeit, wo Beethovens 9. Symphonie bereits erschienen war*). Berlioz kannte damals das größte Meisterwerk von

---

*) Die erste deutsche Nachricht hierüber, wie über Berlioz' erstes Auftreten in der Kunstwelt überhaupt, befindet sich in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" vom 30. Dezember 1829. (Band 31, pag. 863.) Diese Notiz ist merkwürdig genug, um sie hier mitzuteilen. — Sie lautet:

„Ein gewisser Hektor Berlioz hat am 1. November (1829) ein Konzert gegeben, worin er Sachen von seiner Komposition aufführen ließ, die alles übertrafen — was bisher Tolles, Bizarres und Extravagantes gehört worden ist. — Alle Regeln waren darin mit Füßen getreten, und nur die zügelloseste Phantasie des Komponisten dominierte durchgehends. Bei alledem konnte man ihm dennoch das angeborne Organ der Tonkunst nicht absprechen. Schade nur, daß er ohne alle

Beethoven schon sehr genau, und ich behaupte wohl nicht zu viel, wenn ich ausspreche, daß ohne Beethovens 9. Symphonie auch die „Symphonie fantastique“ nicht entstanden wäre.

Welches waren aber wohl die Gründe, die schon Schumann auf die erste Vermutung brachten, daß beide große Werke im innern Zusammenhang stehen müßten? — Es waren jedenfalls keine äußeren, sondern innere Gründe. Es war nicht etwa deshalb, weil Berlioz' Symphonie die erste in fünf Sätzen war. Denn Beethovens neunte Symphonie hatte deren nur vier. Es war auch nicht etwa deshalb, weil Berlioz Vokal-Chöre, nach Beethovens Vorgang, in den Bereich seiner Symphonie gezogen hätte. Denn Berlioz hielt sich im Gegenteil in dieser ersten Symphonie im Bereich der reinen Instrumentalmusik, und benutzte erst in seiner dritten Symphonie („Romeo und Julie“) die Chöre als gesteigertes Kunstmittel.

Es war die erweiterte Idee, die hier sich neue Bahnen brach; es war der Geist, der durch das Ganze wehte: es war endlich das Programm, als poetische Kundgebung des in dem Werke niedergelegten Gehaltes.

Beethovens neunte Symphonie besaß außer Schillers Dichtung zwar kein besonderes Programm.

Deshalb hat man auch die wunderlichsten Hypothesen aufgestellt, um zu erklären, wie wohl Schillers Ode an die Freude zu jener Symphonie komme, oder diese zu jener. — Ein sogenannter Geistreicher, der sich aber selbst ironisierend einen beschränkten Kopf nannte, hat noch vor 2 Jahren die erstaunliche Entdeckung gemacht, daß die Symphonie eigentlich gar nicht zur Ode gehöre, daß beide zu ganz verschiedenen Zeiten entstanden, und nur später von Beethoven gleichsam aneinander geleimt seien, so, wie man auf den Torso eines Jupiter etwa den Kopf eines Apollo anflicken könnte.

Bildung war! Hätte er diese, so wäre er vielleicht ein zweiter Beethoven.“

Also schon in dieser ersten kritischen Kundgebung, so einseitig sie auch ist, ahnte der erschreckte und verwirrte Korrespondent in Berlioz einen zweiten Beethoven.

Daß die „Symphonie fantastique“ mit der erwähnten Komposition gemeint sei (die also am 1. November 1829 in die Welt trat), ist durch direkte Mitteilungen von Berlioz selbst bestätigt worden.

Die Menschen sind doch nie erfinderischer, als wenn es darauf ankommt, das Große und Erhabene in

das, was sie alle bändigt, das Gemeine

herabzuziehen!

Durch Schillers Dichtung war ein bedeutsamer Leitfaden zum Verständnis des durchgreifenden Gedankens, welcher den Tondichter der neunten Symphonie geleitet hatte, allerdings schon gegeben. Freilich noch nicht für alle und nicht so unzweifelhaft, daß verschiedene Interpretationen nicht möglich gewesen wären. — Wir besitzen deshalb auch mehrere Programme und poetische Interpretationen dieses Kunstwerkes, von denen die bedeutendsten die von Robert Griepenkerl und Richard Wagner sind. Des letzteren Programm ist das jetzt allgemein anerkannte und festgehaltene. Es wird auch dasjenige sein, welches nach und nach im Bewußtsein der Nation so sehr mit dem Beethovenschen Werke verwächst, daß eine Zeit kommen wird, wo man sich das eine ohne das andere nicht mehr denken kann, weil in Beethovens Komposition „niemand mehr etwas anderes hören wird, als Richard Wagner in ihr vernommen hat!"

Wie aber die Natur, wenn sie die Früchte des Jahres zur höchsten Reife gebracht hat, in einen langen Schlaf verfällt, wo die Blätter fallen, das dürre Holz gesammelt wird, die öden Stoppelfelder ein Spiel der Winde sind, und endlich alles unter Schnee und Eis begraben wird, bis der Lerchenruf aufs neue ertönt und ein frisches, neues Leben sich regt: so war es nach Beethovens Tode, als sei die Schöpferkraft der Zeit erlahmt, und als bedürfe der Geist des Jahrhunderts einer langen und tiefen Ruhe, ehe er neue Blüten treiben könne.

Berlioz' Lerchenruf war freilich schon erschallt. Aber dieser einsame Frühlingssang verhallte auf öder Schneesteppe! — Berlioz dichtete zu derselben Zeit, als Beethoven von uns auf immer schied, schon seine erste Symphonie. Wer aber kannte sie? Wer hat noch 10 Jahre später von ihr gewußt, außer wenigen Auserwählten?

In der dürren Steppe der dreißiger Jahre ist in Deutschland kein symphonischer Komponist zu nennen, der für die jetzige Zeit noch von wirklicher Bedeutung wäre. Denn Franz Schubert, — „der phantastische Maler" (wie ihn Schumann nennt), „dessen

Pinsel gleich tief vom Mondesstrahle, wie von der Sonnenflamme getränkt war, und der uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte" — Franz Schubert war Beethoven zu bald ins Grab gefolgt! Nur eine seiner Symphonien ist von Schumann ausgegraben worden, und auch sie ruhte fast 20 Jahre verborgen. Er schrieb sie ein Jahr nach Beethovens Tode. Es war seine letzte, und er hat sie nie gehört!

Und Spohr? Ihn traf das entgegengesetzte Los, aber nicht das beneidenswertere. — Spohr, „dessen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug widerhallte", war für die Zeit des musikalischen Interregnums in Deutschland nicht ohne Bedeutung, aber er ist für die jetzige schon bedeutungslos geworden.

Dennoch muß Spohr hier genannt werden, weil er der einzige war, der in jener Zeit es wagte, Programm-Symphonien zu schreiben. — Er griff aber nicht nach Schiller, Goethe oder Shakespeare, sondern „nach einem fast Formloseren, als die Musik selbst ist, nach einem Lob auf die Tonkunst, nach einem Gedicht, das ihre Wirkungen schildert. Er beschrieb also in Tönen die Töne, die der Dichter beschrieb, lobte die Musik mit Musik"*). — Wir meinen hier die „Weihe der Töne", die Spohr nach einem Gedicht von Karl Pfeiffer komponierte, dem Umfange nach einem der größten, welches zu einem symphonischen Vorwurf benutzt wurde, dem Inhalte nach freilich das kleinste, das wir kennen. Das Werk selbst ist allenthalben bekannt und auch beliebt. Es gehört jedenfalls zu Spohrs besten. — Er schrieb später noch eine Symphonie: „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" — aber hier griff er das Thema zu hoch. Er wollte Himmel und Erde mit einem Griff umspannen, und erfaßte keines von beiden. — Endlich schrieb er noch die „Jahreszeiten", die er lieber hätte ungeschrieben lassen sollen.

Da wären wir nun schon am Ende der dreißiger Jahre angekommen. Denn was nützt es, wenn ich Ihnen noch die Namen: Moscheles, Ries, Onslow, Kalliwoda, Lachner, Maurer, Schneider, Müller, Hesse ꝛc. nenne, da ich zugleich hinzusetzen muß, daß es für die Geschichte der Symphonie völlig gleichgültig sei, ob diese Komponisten Symphonien kompo-

*) Robert Schumann.

niert haben oder nicht? — Keiner wagte es, an den alten Formen zu rütteln, keiner außer Spohr wagte auch, das damals noch streng verpönte und verrufene Wort „Programm“ in Verbindung mit seinen Symphonien nur zu nennen, wie viel weniger anzuwenden.

Marschner und Cherubini, die von der Beethovenschen Zeit auf uns herüber kamen, haben nie eine Symphonie geschrieben. Beide gestanden ihr Unvermögen ein, nach Beethoven noch eine Symphonie zu schaffen. Und weil sie nicht über ihn hinaus konnten, zogen sie vor, zu schweigen. Es liegt in dieser stolzen Bescheidenheit unzweifelhaft ein größerer Sinn, als in dem geschäftigen Nichtsthun derer, welche glaubten, daß Symphonien nun einmal geschrieben werden müssen, und daß sie berufen wären, Beethovens Nachfolger zu sein.

Nun kam Mendelssohn. Er sah wohl ein, daß auf dem bisherigen Wege nicht weiter zu kommen sei, doch war er zu sehr Anhänger der strengen Form, um den entscheidenden Schritt thun zu können, auf Beethovens neunter Symphonie fußend, die alte Tradition und Schablone der Symphonie zu stürzen. Er machte die merkwürdigsten Experimente, um den alten Schlendrian zu umgehen, ohne doch als Reformator auftreten zu müssen.

Nachdem seine erste Symphonie in C moll (op. 11, die kaum seine ausschließlichen Verehrer kennen) spurlos vorübergegangen war, schrieb er (1840) eine Symphonie-Kantate, den „Lobgesang“, (op. 52) die leider in der Anlage mit Beethovens 9. Symphonie sehr bedenkliche Ähnlichkeit hatte (3 Instrumentalsätze, mit anschließenden Chören und Soli) während in den Gedanken und in der Ausführung sich ein so gewaltiger Abstand zeigte, daß nur der damalige Mendelssohn-Kultus es erklären kann, daß man die Leerheit dieser Symphonie-Kantate neben Beethovens Ode-Symphonie nicht deutlich fühlte*).

---

*) Richard Wagner spricht sich aber sehr deutlich im „Kunstwerk der Zukunft“ (Pag. 96 und 97) darüber folgendermaßen aus: „So haben wir denn erleben müssen, daß die große Weltentdeckungsfahrt Beethovens — diese einmalige, durchaus unwiederholbare Thatsache, wie wir sie in seiner Freudensymphonie als letztes, kühnstes Wagnis seines Genius vollbracht erkennen — in blödester Unbefangenheit nachträglich wieder angetreten, und ohne Beschwerden glücklich überstanden worden

Kurz darauf folgte Mendelssohns dritte Symphonie in A moll (op. 56). Auch sie zeigt den Drang nach Umgehung der alten Formen. Sie bestand anstatt aus 4, eigentlich aus 6 Sätzen, obgleich das erste kurze Andante (in 3/4) und das letzte kurze Allegro maëstoso (in 6/8) nicht selbständige Sätze, sondern nur Introduktion und Stretto genannt werden können. Mendelssohn führt hier dasselbe Prinzip durch, welches er bereits in der Symphonie seines „Lobgesanges" angewendet hatte, d. h. er ließ die einzelnen Sätze ineinander übergehen, so daß die Symphonie ohne Pause, gleichsam in einem Satze, bis zu Ende gespielt werden mußte. — Nicht unerwähnt darf hier bleiben, daß diese Symphonie aus mehr als einem Grunde eine Programm-Symphonie zu sein scheint, obgleich Mendelssohn nicht die leiseste Andeutung darüber gegeben hat. In England nannte man diese Symphonie von jeher die Schottische. Wenigstens ist es Thatsache, daß das Motiv des zweiten Hauptsatzes, (Vivace, 2/4, F dur) die Melodie eines schottischen Liedes ist. — Daß die vierte und letzte Symphonie in A dur (op. 90, Nachlaß) die Italienische sei, wurde schon früher erwähnt.

Mendelssohn konnte also, trotz seines sichtlichen Bestrebens, die Reform der Symphonie so wenig gelingen, als irgend einem seiner deutschen Vorgänger. Er schlug daher, und zwar mit entschiedenem Glück, einen neuen Weg ein, indem er versuchte, die Idee der Symphonie in einen kleineren Kreis zu drängen. So entstanden seine Konzert-Ouvertüren, mit denen er sich „Krone und Szepter über die Instrumentalkomponisten des Tages errang." — Mendelssohn galt eine Zeit lang für den ersten Schöpfer der Konzert-Ouvertüren, bis man sich nach und nach darauf besann, daß auch hier Beethoven eigentlich der erste Schöpfer sei (in seiner Leonoren-Ouvertüre) und daß 10 Jahre vor Mendelssohn schon Berlioz die Konzert-Ouvertüre zur Durchbildung gebracht hatte.

---

ist. — Ein neues Genre, eine „Symphonie mit Chören" — weiter sah man nichts darin Warum soll der und jener nicht auch eine Symphonie mit Chören schreiben können? Warum soll nicht „Gott der Herr" zum Schluß aus voller Kehle gelobt werden, nachdem er geholfen hat, drei vorangehende Instrumentalsätze so geschickt wie möglich zu stande zu bringen? — So hat Kolumbus Amerika nur für den süßlichen Schacher unserer Zeit entdeckt!" —

Nur zwei Symphonien-Komponisten wären nun noch zu erwähnen in den vierziger Jahren: Gade und Schumann. Ersterer fing seine symphonische Laufbahn mit einer Selbständigkeit und Kraft an, die das größte erwarten ließ. Gades erste Symphonie (in C moll) war ein nordisches Märchen voll Farbenzauber und origineller, schwungvoller Phantasie. Die Form war die alte, aber die Neuheit der Gedanken überraschte und zündete. Diese Symphonie ist sicher nach einem Programm entworfen. Man hat auch nachträglich eins dazu gemacht, doch hat sich, unseres Wissens, der Komponist darüber nie vernehmen lassen. — Nach dem Erfolg der ersten Symphonie war der Nichterfolg der zweiten um so überraschender, aber auch gerechtfertigter. Denn hier stand Gade schon still. Man begann zu ahnen, daß er aus dem Ideenkreis sich nicht befreien konnte, den er im wesentlichen schon in der ersten Symphonie erschöpft hatte. Man entdeckte, daß seine frappanten Melodien seiner Nation eigen seien, daß das, was bei ihm am Fesselndsten schien, die Originalität des Volksgeistes war, nicht seine eigene. In der dritten Symphonie (in A moll) nahm Gade noch einen glücklichen Anlauf, sich aus der Tradition zu befreien — dann aber sank er zurück. Die vierte Symphonie war so klein gefaßt, daß sie der Volksinstinkt sehr richtig die Mozartische nannte. Und in der fünften Symphonie war Gade mit seiner Kraft am Ende.

Von Schumann habe ich schon gesprochen. Ich habe auch erwähnt, daß er keiner seiner Symphonien eine Andeutung des Inhaltes gegeben hat, daß sie aber trotzdem des poetischen Inhaltes nicht entbehren. Von zwei seiner Symphonien, der zweiten und dritten (in C dur und Es dur) kann man sogar entschieden behaupten, daß sie Programm-Symphonien sind. Bei der dritten ist es außer allem Zweifel. — Die erste und vierte (der Entstehung nach aber die erste und zweite) sind mehr Formal-Symphonien von sehr schönen Dimensionen, klarem und durchsichtigem Bau, aber ohne großen Inhalt, und ohne Fortschritt gegen den symphonischen Styl seiner Vorgänger. — Das an Schumann eigentümliche, und ihn vor vielen anderen auszeichnende, seine künstlerische Subjektivität, beurkundet sich natürlich auch in diesen kleineren Symphonien in B dur und D moll (letztere in einem Satz) und zwar auf die liebenswürdigste Weise. Wenn wir aber die großen Hauptzüge der Entwickelung des

symphonischen Styles ins Auge fassen, erscheinen die letztgenannten Werke nur als untergeordnete Momente im großen Ganzen.

Anders die zweite, in C dur (op. 61). — Sie erscheint mir nicht nur als die bedeutendste, die Schumann geschrieben hat, sondern als die bedeutendste, die außer der von Franz Schubert, in den ersten zwanzig Jahren nach Beethovens Tod überhaupt in Deutschland erschienen ist. Vom Publikum wie von der Kritik ist diese Symphonie noch zu wenig gewürdigt worden. Ich kenne nur eine ausführliche Besprechung dieses Werkes, von Ernst Gottschald*). Wenngleich ich mit den darin ausgesprochenen Ansichten durchaus nicht in allem übereinstimmen kann, so ist sie doch immer ein beachtenswertes Zeichen, und beurkundet ein Ringen nach dem Verständnis und eine Verehrung des Kunstwerkes, welche man schon um seiner begeisterten Intentionen willen achten muß. Doch darf man sich ebensowenig verhehlen, daß der Verfasser in seinem Enthusiasmus zuweilen tüchtig über das Ziel hinausschießt und in der Inpretation des Kunstwerkes viel höher greift, als der Tondichter bei ihrer Exposition — nämlich gleich zu Beethovens 9. Symphonie, und womöglich noch darüber hinaus.

Nur eine Symphonie von Schumann bleibt zu erwähnen noch übrig — seine dritte in Es dur (op. 97). Sie ist, wenn auch nicht größer als die zweite, und ihr in den Gedanken und Dimensionen nicht einmal ganz ebenbürtig zu nennen, doch in mancher Hinsicht noch interessanter als jene. Zunächst deshalb, weil sie die erste deutsche Symphonie in fünf vollständig getrennten Sätzen ist, aus welcher das Programm, ohne daß es der Komponist gegeben hat, fast unmittelbar herauszulesen ist. Daß Schumann, den Beurteilern dieser Symphonie gegenüber, sich nur geschadet, aber nicht das geringste genützt hat, indem er auch hier „das Geheimnis des Schaffens scheu verhüllte“, könnte ich Ihnen durch Thatsachen belegen, die aber nicht hierher gehören. Ich könnte Ihnen auch nachweisen, daß der Bau der Symphonie, ihre Einteilung, ihre Dimensionen, ihr Gedankengang, weder vollständig zu begreifen noch völlig zu rechtfertigen sind, wenn man

*) Robert Schumanns zweite Symphonie. Briefe an A. Dörffel von Ernst Gottschald. (Leipzig, Whistling 1850.)

nicht das faktische Vorhandensein eines stillschweigenden Programms annimmt.

Statt aller musikalischen Gründe will ich Ihnen nur die Erfahrung mitteilen, daß ich dieselbe poetische Idee, die dieser Symphonie meiner Ansicht nach zu Grunde liegen muß, von anderen, mir und Schumann gleich fern stehenden Musikern, zu verschiedenen Zeiten fast mit denselben Worten, als eine der Symphonie notwendig zu Grunde liegende, wiederholt aussprechen hörte. Dies ist, nach Lessings Ausspruch, wohl der sicherste Beleg, daß wir „recht gehört haben".

Wir haben diese Symphonie „die Rheinische Symphonie" oder die „Rheinfahrt" getauft. — Ob Schumann sein Kind selbst so nennen möchte, könnte nur er entscheiden. Ich gebe Ihnen hier kein weiteres Programm, als die Überschriften, die wir den letzten vier Sätzen in eigener Machtvollkommenheit, beigelegt haben, nämlich: „Wasserfahrt auf dem Rhein"; „Träumerei am Strande"; „Im Kölner Dom" und „Im Weinland, zwischen Burg-Ruinen". — Wenn Sie die Symphonie gehört und den Rhein gesehen haben — dann werden Sie mir freundlich lächelnd zustimmen.

Wir sind da angekommen, wohin ich Sie führen wollte. — Wir sind in der Gegenwart. Und schon steht Berlioz vor uns und spricht in seelenvollen Klängen: „Nun gehört Ihr mir. Denn Beethovens Geist findet Ihr auch in meinen Tönen." — — —

VII.

Vom Musik-Verständnis.

In dem Bestreben, die Geistestiefe einer großen Individualität zu ergründen, suchen wir das Zentrum seines Ideenreiches. Aber es ergeht uns dabei nicht besser, wie dem Forscher, der zur Ergründung der Entwickelungsgeschichte des Erdballes in dessen Inneres einzudringen sucht.

Je tiefer er gräbt, desto schwieriger und mannigfaltiger wird die Aufgabe. Immer neue Schachte öffnen sich dem staunenden Auge. Hier winkt eine Höhle voll seltener, blitzender Kristalle, —

dort eine geheimnisvolle Ader edlen Metalles, die in neue Tiefen führt. Hier treffen wir auf einen tiefdunklen, ewig unbeweglichen, unterirdischen See, bevölkert mit fremden, wunderbaren Geschöpfen, — dort springt uns ein heißer, sprudelnder Quell voll ungeahnter Wunderkräfte entgegen. Schicht lagert auf Schicht, und je mehr wir vorwärts dringen, desto heißer wird der Boden unter uns. Und endlich kommen wir der Region nahe, wo das ewige Zentralfeuer flutet und wallt, das zuweilen eine sichtbare Kunde von seinem glühenden Leben durch Vulkane zu uns sendet. Und die flammenden Wellen der Lava gebieten uns in der Tiefe: „Bis hierher und nicht weiter!“ — Wenn sie aber nach Jahren auf der Oberfläche erkaltet, regungslos auf der fremden Erde liegen, schreiten wir leicht über sie hinweg. Die kalte Lava ist auch nicht mehr, was sie gewesen, als sie am Herd des ewigen Feuers flutete und wallte.

Was dem Menschensinn sich offenbart, ist immer nur ein Kleines und Halbes gegen das, was in der Brust eines großen Geistes lebt und waltet.

Solche Gedanken bewegen mich immer, wenn eine Partitur von Berlioz ihre Geheimnisse vor mir zu entfalten beginnt. Wie soll ich Ihnen mit Worten einen Begriff von der Musik geben, die Sie nicht gehört haben, und zwar von einer Musik, die, wenn Sie sie auch gehört hätten, bei einmaligem Vorüberrauschen Ihnen wiederum nur einen schwachen Begriff von den Schätzen geben könnte, die in ihrer Tiefe verborgen ruhen?

Die einmalige Aufführung eines solchen Werkes gibt für den Aufmerksamen und Befähigten zwar ein Gesamtbild — aber etwa ein solches, wie er erhalten wird, wenn er auf einem Strom an einer Weltstadt vorüberfährt, oder wenn er in schwarzer Gewitternacht vor einem Wunderwerk der Baukunst steht und helle Blitze das Werk auf Augenblicke grell beleuchten.

Es ist etwas Eigentümliches um das Verstehen der Musik. Der Sinn dafür muß angeboren sein. Man bedarf zur rezeptiven Thätigkeit nicht minder eines Talentes, wie zur produktiven Thätigkeit, natürlich eines weit geringeren, mehr passiven. — Das zweite Mittel zum Verständnis ist aber eine gewisse Vorbereitung, die überhaupt nirgends fehlen darf, wo es sich um genaue Beachtung, um bewußtes Aufnehmen des außer uns Liegenden, und endlich um ein klares Urteil handelt.

Einer der unheilvollsten Sätze der älteren Ästhetik ist: „Daß das wirklich Schöne auch ein absolutes sei, welches sofort von jedem als schön anerkannt werden und in seiner Wirkung allenthalben sich gleich bleiben müsse.“ — Abgesehen davon, daß das Schöne wohl in der Abstraktion absolut gedacht werden kann, aber in der Realität der Kunst immer nur ein Relatives sein wird, so sagt auch schon der gesunde Menschenverstand, daß das vage sinnliche Wohlbehagen, welches ein ungebildeter Mensch bei dem Anhören der Musik empfindet, mit dem bewußtvollen, klaren und begeisterten Erfassen derselben, durch einen Meister der Kunst, nicht mehr Ähnlichkeit hat, als etwa das Wohlbehagen eines Wanderers, der sich in der Sonne streckt, mit dem geistigen Genuß eines Physikers, dem bei Beobachtung derselben Sonnenstrahlen vergönnt ist, einen tiefen Blick in die Geheimnisse der ewigen Weltgesetze damit zu verbinden.

Schumanns Ausspruch: ‚Daß nur der Genius den Genius ganz verstehe“, trifft daher die Wahrheit im innersten Kern.

„Es können aber nicht lauter Genies im Konzertsaal sitzen“ — höre ich hier erwidern — „und doch soll eine Symphonie jeden ergreifen und jedem gefallen.“ — Allerdings; aber es fragt sich nun wie und wodurch. — Wird vielleicht Kaulbachs „Blüte Griechenlands“ vom Bürger, der zur Sonntagserholung das Museum besucht; vom flüchtigen Reisenden, vom schriftstellernden Touristen, vom Kunstliebhaber, vom Archäologen, vom Ästhetiker, vom Poeten, endlich vom Maler, und hier wieder von denen aus verschiedenen Schulen und von verschiedenen Richtungen — mit gleichen Augen gesehen? Im Gegenteil, jeder derselben wird und muß anders und mit anderen Augen sehen. Und wer unter diesen allen wird mit Recht sagen können, er habe das Kunstwerk ganz erfaßt und vollkommen verstanden? Wie unbestimmt, dehnbar und schwankend ist doch dieser Begriff! Wieviel Selbsttäuschung passiert hier für bare Münze!

Glaubt man vielleicht, das Ohr des Publikums sei gebildeter, als das Auge? Im Gegenteil finden wir, daß die bildenden Künste dem Verständnis näher liegen, weil sie dem Auge eine unmittelbare Anschauung im Gegenständlichen darbieten. Freilich hält sich das Publikum auch hier immer nur an das unmittelbar zu Erfassende, und wird in den meisten

Fällen die tiefer liegende poetische Idee, die in jedem Kunstwerk zur Gestaltung kommen soll, nicht sofort erkennen.

Dennoch ist es eine merkwürdige Erfahrung, daß, obgleich das wahre Verständnis der Musik ungleich seltener gefunden wird, als ein gewisses Verständnis der Poesie und bildenden Kunst — nirgends rascher, unüberlegter geurteilt wird, als in der Musik. Hier will jeder, der eine Anzahl von Konzerten und Opern besucht hat, oder in seinen Mußestunden auf dem Klavier dilettiert, etwas verstehen; hier glaubt jeder urteilen zu können und maßt sich ohne weiteres an, dem Komponisten gute Ratschläge zu geben.

Es wird einem Dilettanten oder Laien so leicht nicht beikommen, dem bildenden Künstler entgegenzutreten und etwa zu urteilen: Für diese Landschaft gehört Sonnenlicht und keine Mondbeleuchtung, jene Baumgruppe ist unmotiviert, hier fehlt Staffage, jenes historische Motiv durfte nur al fresco und nicht in Öl gemalt werden, diese Statue mußte in griechischem Kostüm ausgeführt werden, das Moderne ist falsch, der romanische Stil paßt für diese Kirche nicht u. s. f.

Dieser Ton ist aber bei Beurteilung der Musik dem Publikum so geläufig geworden, daß jeder im vollen Rechte zu sein glaubt, wenn er nach flüchtigem Hören dem Komponisten seine Meinung als Urteil hinwirft. — Dieser Symphoniesatz ist zu lang, jener zu kurz, die Instrumentation ist viel zu stark, die Harmonien sind affektiert und gesucht, die Melodie ist kalt, sie fällt nicht ins Ohr, hier ist kein Gefühl, dort keine Leidenschaft — mit solchen Phrasen ist jeder gleich bei der Hand.

Der Grund davon ist, daß in keiner Kunst der Dilettantismus bis zu einem gewissen Grade leichter zu erlangen, und deshalb auch weiter verbreitet ist, als in der Musik. Und diese schädliche Seite seines Einflusses wiegt vieles Gute, das man ihm nicht absprechen kann, namentlich beim Erscheinen neuer Werke auf, weil hier der Stab gewöhnlich schon vom Publikum gebrochen wird, bevor der ernste Kunstrichter überhaupt nur ein Urteil zu geben wagt.

Es ist, wie schon bemerkt, nicht allein ein gewisser Grad von Vorbildung und Studium zum Verständis eines musikalischen Werkes nötig, man bedarf dazu auch eines Talentes, das wir ein r e z e p t i v - m u s i k a l i s c h e s nennen.

Dies ist in erster Linie die Fähigkeit, in fremde Ideenkreise

einzudringen, abgeschlossene Individualitäten im Kern zu fassen. Es ist im geringeren Grade das Talent, die Sprache der Musik überhaupt zu verstehen und in ihr nicht nur Töne und Laute, sondern auch Sinn und Zusammenhang zu finden.

Man hat auf dieses rezeptiv-musikalische Talent bisher zu wenig Gewicht gelegt. Von vielen Seiten wird man es als eine besondere Gabe nicht einmal gelten lassen wollen, und doch sind vielfache Erfahrungen nur durch Annahme eines solchen zu erklären.

Daß eine besondere Fähigkeit dazu nötig sei, fremde Erscheinungen in ihrer Totalität überhaupt zu erfassen, wird wohl niemand in Abrede stellen. Nicht nur die Kunst, auch das tägliche Leben gibt uns hierfür hundertfache Belege. Dieses Talent allein befähigt uns, verbunden mit einer glücklichen Beobachtungsgabe, im Umgang mit Menschen ein gewisses Übergewicht dadurch zu erlangen, daß wir sie leicht durchschauen; auf Reisen durch schnelle Assimilation fremder Eindrücke uns wahrhaft zu bilden; bei plötzlich eintretenden Ereignissen die rechten Mittel schnell zu ergreifen rc. Dem darstellenden Künstler, dem Dirigenten, Sänger, Instrumental-Virtuosen verleiht es jene Genialität in der Auffassung und Wiedergabe, die durch bloßes Nachahmungstalent nicht zu erklären ist. Dem Kritiker gibt es jene Sicherheit des Urteils, die dem bloßen Techniker in der Kunst überall da mangeln wird, wo es sich um ein selbständiges Fußen auf neugewonnenem Terrain handelt.

So wenig die Vorbildung hinreichend ist, einen schaffenden Künstler hervorzurufen, so wenig ist sie auch ausreichend, uns den wirklichen Geist einer Sache erfassen zu lehren, der zwar immer in der Form ruht, aber so, wie die Kraft im Stoffe, nur in ihren Wirkungen auf verwandte Kräfte erkennbar, nicht aus dem Stoffe herauszuschälen ist.

Das Grundgesetz des Magnetismus, daß gleichnamige Pole sich abstoßen und ungleichnamige sich anziehen, ist auch im Kunst- und Geistesleben wiederzufinden, nur daß hier umgekehrt das Gleichnamige, Sympathische sich sucht, das Ungleichnamige, polar Gegensätzliche sich abstößt. Die größte Masse der Menschen verhält sich jedoch zur Kunst diamagnetisch, d. h. für Anziehung und Abstoßung gleich indifferent, zwischen beiden inne schwebend in diagonaler Richtung. Und diesen diamagnetischen oder

indifferenten Naturen, die weder positiv noch negativ angeregt, weder produktiv noch rezeptiv begabt sind, spreche ich die Fähigkeit, ein Tonwerk zu verstehen, ohne weiteres ab. Diese mögen zwar das Gewebe erkennen können — aber die Lebenskraft, die in jeder Elementarzelle waltet, die nicht mit „Hebeln und Schrauben" herauszupressen ist, entflieht ihrem, nur das Gegenständliche suchenden Blick.

Es ergeht den meisten beim Anhören der Musik, wie beim Anhören einer Dichtung in fremder, wohllautender Sprache, von welcher sie eine nur unvollkommene, oder wohl gar keine Kenntnis haben. Sie hören den Wohllaut, die Harmonie der Worte, des Reimes, den Tonfall im Rhythmus, die Melodie der Sprache; sie hören, wenn sie mehr gebildet sind, eine geläufige Konstruktion, eine gebräuchliche Phrase — aber den wahren inneren Zusammenhang, den Geist vernehmen sie nicht. Die Worte klingen ihnen schön, die Satzfügung bewundern sie — weiter bringen sie es nicht.

Hierin liegt zugleich das Geheimnis, wodurch sich der spezifisch-technische Musiker vom künstlerisch-poetischen Musiker unterscheidet. Denn derselbe Mangel an innerer Begabung, welcher viele Musiker verhindert, die geistige Tiefe der ihrer Natur fremdartigen Musik zu erkennen, hindert sie auch, in der eignen Produktion mehr als nur Äußerliches, jedem Techniker sofort Erkennbares zu bieten. Ein gründlich gebildeter Kontrapunktist kann zur Not alles machen, ohne eine Spur von wirklicher Erfindungsgabe und Schöpferkraft zu besitzen. Hat er sein Thema erst herausgerechnet, so kontrapunktiert er frisch darauf los, und die Fuge muß tadellos werden; er variiert ins Unendliche, und ein Thema mit 104 Variationen (à la Sechter in Wien) muß zustandekommen. Ist die gehörige Anzahl von Motiven wohl oder übel zusammengesucht, so kann es an der Durchführung nicht fehlen, und die Ouvertüre, die Symphonie kann möglicherweise im schönsten Ebenmaß der Dimensionen sich produzieren. Es ist spezifische Musik, die uns fertig vorliegt. Alles ist da, richtige Form und Behandlung, die nötige Melodie, die verständlichen Harmonien, die gelehrte Arbeit, der gründliche Kontrapunkt. Der spezifische Musiker ist entzückt — kein Tadel ist zu finden.

Und doch fehlt etwas: der Geist, der bei der Geburt des

Werkes die glückliche Konstellation der erhöhten Kräfte bewirkte, der beim Erfinden die Seele durchzuckte und entflammte, der beim Ausführen den Griffel leitete! — Und der poetische Musiker wendet sich ab und sagt: Das sind Töne und Tonfolgen, das sind Harmonieverhältnisse und Melodieverbindungen, aber Ideen sind nicht darin!

Wenn Ihr's nicht fühlt,
Ihr werdet's nie erjagen!

Berlioz' künstlerische Stellung zur Gegenwart.

(1856.)

I.

Berlioz' Verhältnis zu Richard Wagner.

Betrachten wir die kritischen Untersuchungen, welche in der neueren Zeit, und namentlich seit dem Auftreten Richard Wagners, in so mannigfaltiger Weise angeregt worden sind, und teils ein reichhaltiges Material fruchtbarer Kunstanschauungen angesammelt, teils eine erfreuliche Folge künstlerischer Konsequenzen zu Tage gefördert haben: so muß es zum mindesten merkwürdig, wenn nicht abnorm erscheinen, daß nur über einen der bedeutendsten Künstler der Gegenwart überhaupt so wenig Namhaftes, und durchaus noch nichts Umfassendes und Erschöpfendes veröffentlicht worden ist — über Hektor Berlioz. — Im Gegenteil zirkulieren noch über ihn ungehindert eine Menge Irrtümer und Vorurteile, welche selbst die besten unserer musikalischen Schriftsteller nachzubeten und weiter zu verbreiten sich nicht gescheut haben*). — Und doch gebührt diesem

*) Wir erinnern hier beispielsweise an A. B. Marx, der in seinem neuesten Werk „Die Musik des 19. Jahrhunderts" über Berlioz auf einseitige Weise abgeurteilt hat. Wir haben bei der Lektüre dieser

Meister eine selbständige und eigentümliche Stellung in der Kunstgeschichte unseres Jahrhunderts; doch ist sein Einfluß ein so intensiver, daß wir kaum eine andere Erklärung für seine Vernachlässigung in unseren kritischen und ästhetischen Annalen finden können, als: Unbekanntschaft mit seinen Werken.

Diese Erklärung ist aber keine Entschuldigung, sondern ein Vorwurf. Er ist es für die Ästhetiker und Kritiker — daß sie diese Werke nicht aufsuchten. Er ist es für die Musiker — daß sie das Studium dieser Werke versäumten. Er ist es für die Leiter der Konzertinstitute und Kapellen — daß sie die Aufführung dieser Werke kaum versuchten, viel weniger noch konsequent durchführten. — Alles in allem betrachtet ergibt sich, daß kein Meister der Neuzeit mit größeren Schwierigkeiten der Anerkennung, daß keiner mit mehr Ungerechtigkeit und Einseitigkeit zu kämpfen hatte und noch heute kämpft, als Hektor Berlioz, der große moderne Epiker, der ausgeprägte Repräsentant der nach-Beethovenschen Periode.

Man vergegenwärtige sich die verschwindend kleine Litteratur, welche Deutschland über Berlioz besitzt. — Einige größere Artikel von Griepenkerl, Lobe, Schumann, v. Bülow, Liszt, Brendel, Raff und Hoplit sind im Grunde genommen alles, was über Berlioz im anerkennenden, günstigen Sinne, mit dem Bestreben, seine Bedeutung im ganzen zu erfassen, veröffentlicht worden ist*). — Es ist zwar über einige der bekanntesten seiner Werke noch außerdem manches gesagt worden, das man, als gut gemeint, gelten lassen kann. Aber fast alle diese Kundgebungen erheben sich nicht über das Niveau gewöhnlicher Zeitungsreferate. Sie haben weder den Willen noch die Kraft, sich zu höheren Gesichtspunkten aufzuschwingen und die Totalität von Berlioz' Kunsterscheinung im geistigen Überblick zu erfassen.

Abschnitte seines sonst so verdienstlichen Werkes die feste Überzeugung gewonnen, daß Marx wenig von Berlioz kennt, keinesfalls aber ihn studiert, und zuweilen wohl auch nur nach dem Hörensagen geurteilt hat.

*) In neuester Zeit trat noch A. W. Ambros in Prag hinzu, der in seinem Werkchen über „Die Grenzen der Musik und Poesie" sich ausführlich und mit großer Sachkenntnis mit Berlioz beschäftigt, obgleich auch Ambros sich von einigen, fast allen Musikern eigentümlichen Vorurteilen gegen Berlioz, nicht befreien konnte.

Wieviel des Unwahren, Verkehrten, Einseitigen und Unüberlegten ist dagegen auf den Namen dieses Mannes gehäuft worden, der von der Last des Unsinns, den man seit einem Vierteljahrhundert auf ihn gewälzt hat, längst erdrückt sein müßte, wenn ihm nicht eine bewundernswerte Thatkraft des Geistes innewohnte, die, allen Anfechtungen zum Trotz, ihn unveränderlich und unerschütterlich eine Bahn verfolgen läßt, welche sein Genius ihm vorgezeichnet hat.

Es wäre ganz unmöglich, diesen Vorwürfen hier sämtlich begegnen und sie alle widerlegen zu wollen. Sie greifen so tief in viele musikalische Prinzipfragen ein, daß man eine Abhandlung über die Ästhetik der Tonkunst und eine über die Geschichte der Musik vorausschicken müßte, um die Einwürfe gegen Berlioz an der Wurzel packen zu können.

Eine Vermischung der Fragen über Berlioz' Bedeutung mit der Wagnerfrage ist aber die neueste und unstatthafteste von allen Erörterungen. Die Vereinigung ihrer Prinzipien ist in neuerer Zeit wiederholt versucht worden, hat aber die Gesichtspunkte nur noch mehr verwirrt, die Urteile noch befangener gemacht. — Denn, Berlioz mit Wagner zu parallelisieren, ist nicht nur ein völlig unfruchtbares, sondern sogar unverständiges Bemühen, gegen welches beide Meister selbst entschieden protestieren dürften, da es noch weniger Sinn hat, als Beethoven und Weber unter gleichen Gesichtspunkten betrachten zu wollen. Es ist bekannt genug, wie jene letzteren beiden Meister ihrer Zeit sich gegenüberstanden, ja, bis zu einem gewissen Punkte, sich völlig ignorierten. Wie wir nun in jenen die Grundelemente finden, auf welchen Berlioz und Wagner weiter bauten, so finden wir im Verhältnis der letzteren auch dieselben Gegensätze und Spaltungen, nur noch schroffer, unvereinbarer, wie denn unsere Zeit in dieser Hinsicht überhaupt sich noch weit entschiedener, aber auch unversöhnlicher, gestaltet hat.

Berlioz ist von den Gegnern alles und jedes Fortschritts kurzweg ein Zukunftsmusiker genannt worden. — Er ist es, insofern man darunter versteht, daß seine Werke, in der Zeit ihres Entstehens, fast sämtlich keine Gegenwart hatten (weil sie weit über ihre Zeit hinausgriffen), wohl aber später bewiesen haben, daß sie zukunftsfähig sind und noch auf ein halbes Jahrhundert hinaus eine Zukunft haben werden, bevor

sie, als unabweisbare Momente des künstlerischen Fortschritts, mit den erweiterten Kunstbegriffen identificiert sind. Es wird und muß eine Zeit kommen, wo Berlioz' Werke eine ähnliche musikalische Stellung einnehmen werden, wie jetzt noch die letzten großen Werke von Beethoven, zu denen sie sogar in ganz bestimmten, nachweisbaren Verhältnissen stehen.

Insofern man aber bei dem Worte Zukunftsmusiker an Wagners „Kunstwerk der Zukunft" denkt, ist Berlioz nichts weniger als Zukunftsmusiker zu nennen. Denn er ist in jedem Werke ein so vollständiger „Sonderkünstler", er ist so durch und durch nur Musiker, und speziell Symphoniker, daß er Wagners künstlerische Kundgebung nicht würdigen kann.

Wagner wirft sich mit dem ganzen Gewicht seiner künstlerischen Subjektivität, wie seiner konsequent durchgebildeten Theorie, auf das Dramatische. Er ist nur auf der Bühne das, was er sein will, der Reformator des Opernstiles unserer Zeit. — Berlioz dagegen wirft sich mit aller Macht auf das Orchester, und ist nur hier als der zu erkennen, der er in der That ist: der größte Symphoniker unserer Zeit, der Repräsentant der durch ihn auf die Spitze der musikalischen Charakteristik erhobenen Instrumentalmusik.

Eine weitere Ausdehnung der symphonischen Formen, über Berlioz hinaus, ist in der That für uns nicht denkbar. Er geht bereits über die Grenzen der reinen Instrumentalsymphonie hinaus, indem er (nach dem Vorgang von Beethoven) die Vokal-Symphonie soweit ausgebildet hat, daß sie — in ihren Entwickelungsstadien der „Symphonie mit Chören", der „Vokal- und Instrumentalsymphonie", der „dramatischen Symphonie", des „lyrischen", „epischen" und „dialogisierten Oratoriums" — bereits über sich hinaus auf die Bühne weist, und nur noch eines Schrittes bedurfte, um zur Oper zu werden. Insofern ist Berlioz als notwendiges organisches Mittelglied zwischen Beethoven und Wagner zu betrachten. — Berlioz selbst aber konnte und wollte nicht weiter gehen, als er gegangen ist, weil er, um die Wagnerschen Konsequenzen zu adoptieren, den rein musikalischen Boden hätte verlassen und statt der Oper (zu deren Reformator er sich keineswegs berufen fühlte) das musikalische Drama hätte substituieren müssen.

Berlioz hat den ihm angewiesenen Wirkungskreis innerhalb der Musik (als Sonderkunst) für seine Zeit vollständig erfüllt. Es ist aber zugleich ersichtlich, daß Wagner, dessen künstlerische Mission eine andere, weit universellere war, über ihn hinaus gehen mußte.

Wagner steht als dramatisch-musikalischer Künstler völlig außerhalb des Berliozschen Kunstprinzips, und überragt seinen großen Vorgänger insofern bedeutend, als er den Begriff einer Gesamtkunst auf der Bühne geltend gemacht hat, die Berlioz nicht kennt und auch nicht anerkennen würde. — Berlioz ist, mit einem Worte, der letzte Prophet des alten Bundes, Wagner der Apostel des neuen Testamentes.

Es könnte nun die Frage aufgeworfen werden, wie wir dann noch behaupten dürfen, daß Berlioz eine Zukunft habe. Denn mit dem Eintritt des neuen Bundes sei doch der alte Bund erfüllt und gelöst. Man könne nicht rückwärts schreiten und von Wagner auf Berlioz zurückkommen. Habe man des ersteren Bedeutung erkannt, so könne man nicht mehr an den letzteren glauben. Und da überdies Berlioz die Sphäre seines Wirkens, als Mittelglied zwischen Beethovens Symphonie und Wagners Musikdrama, selbst so vollständig ausgefüllt habe, bliebe ja Anderen, die ihm nachfolgen wollten, nichts mehr zu thun übrig. Berlioz könne also nicht fähig sein, eine Schule zu bilden; er könne höchstens für sich jetzt eine Gegenwart, aber für seine Werke keinen Einfluß in der Zukunft beanspruchen. — —

Hierauf ist zunächst zu erwidern, daß ein Geist, von so subjektiver und intensiver Begabung, wie Berlioz, der seinen Stil (fast rein empirisch) aus seiner Individualität heraus gebildet hat, überhaupt eine Schule zu bilden weder beabsichtigen kann, noch dazu fähig ist. — Man hat zwar Berlioz unzähligemal vorgeworfen, es sei bei ihm alles kombiniert, berechnet, reflektiert. Wäre diese Beschuldigung aber wahr, so wäre er auch zugleich befähigt, Schule zu machen. — Wir behaupten aber, daß kein Komponist der Gegenwart so unmittelbar aus sich heraus, ohne Reflexion, vollkommen naiv und unwillkürlich so und nicht anders schafft, weil er nicht anders schaffen kann, — wie Hektor Berlioz. — Daß seine Werke

vielen fremdartig, gesucht und berechnet erscheinen, beweist nicht im geringsten, daß sie es sind. Es beweist nur, daß Berlioz eine, aller Berechnung und Vorausbestimmung anderer sich vollständig entziehende, völlig ursprüngliche und nur auf sich ruhende Natur, daß er, mit einem Worte, ein Genie ist.

Wenn man nach einem Gegensatz zu diesem Schaffen von Berlioz sucht, so kann man keinen entschiedeneren finden, als wiederum Wagner. — Dieser ist an seine Werke so systematisch herangegangen, sie sind ein so wunderbares Ergebnis der schärfsten Reflexion, im Verein mit der glühendsten Kunstbegeisterung, daß wir seine logische Schärfe oft ebenso sehr bewundern müssen, wie seine künstlerische Freiheit, und die seltene Vereinigung eines, als Kunsttheoretiker wie als schaffender Künstler gleich bedeutend dastehenden Meisters als ein Phänomen unserer Zeit aufzunehmen haben, wie es eine frühere, weniger systematisch durchgebildete und weniger reflektierte Zeit gar nicht hervorbringen konnte. Deshalb bildete aber Wagner auch sofort bei seinem Erscheinen eine Schule. Seine Theorie fand im Moment ihres Entstehens Anhänger, Vertreter, sowie weiterbauende und ausbauende Kräfte. Sein Kunststil wurde sofort zur Anregung, zum Muster für viele; er breitete sich sogar auf Gebiete aus, die nicht unmittelbar von Wagner selbst berührt wurden — auf das Lied einerseits, auf die symphonischen Formen anderseits. — Hier ist also Schule, Partei, Ausbreitung, Verallgemeinerung des Stiles, der Prinzipien, der Theorie.

Berlioz dagegen, der zwanzig Jahre vor Wagner auftrat, blieb einsam und wird es bleiben, in dem angedeuteten Sinne. — Er hat keine Theorie geschaffen, außer eine der Instrumentation, die bereits zum Gesetz erhoben, und von allen anerkannt worden ist. Er hat nie reflektiert im Sinne eines objektiven Kunstschaffens; er hat nie Prinzipien aus seinen Werken entwickelt. — Wäre es also unter diesen Umständen für seine Schüler (wenn er deren je gehabt hätte) schon schwierig genug gewesen, dem Meister ohne Anleitung nachzuempfinden und nachzudenken, so liegt es außerdem in der ureignen Natur seines musikalischen Empfindens und Schaffens, daß sie nicht kopiert werden kann, ohne sofort zur Karikatur zu werden.

Und dennoch hat Berlioz eine Zukunft. Er muß sie

haben, weil sonst die ethische Bedeutung eines selbstschöpferischen Genius, wie der seine ist, eine Lüge wäre. Und dem widerspricht die Kunstgeschichte auf das Bestimmteste. — Wie Berlioz' Schaffen, so muß nur auch sein Wirken ein anderes sein.

Wagner erfüllte das Gebiet, das er erobert, sofort auf die intensivste Weise mit ganz bestimmtem Gehalt, theoretisch und praktisch zugleich. Das Terrain ist von ihm nicht nur erobert, sondern zugleich mit Überlegung befestigt worden. Der ruhige, gemessene Ausbau ist Aufgabe seiner Schule; die Verteidigung und Behauptung wird ihr aber um so leichter, je mehr die Kultur jedes einzelnen Zweiges ins Detail eingeht. Und hier ist die Arbeit schon im vollen Gange. — Berlioz dagegen gibt Fragmente neuer Bahnen, deren Elemente andere suchen und feststellen mögen. Er gibt Gedankenblitze des Genies. Aber die Begründung überläßt er anderen.

Eine solche Natur ist freilich ein Rätsel für jeden Systematiker. Doch fragt der Genius weniger darnach, ob er systematisch oder problematisch erscheint.

Hat Berlioz also, im extensiven Schaffen, für die Instrumental-Musik die weitesten Grenzen gesucht und abgesteckt, die überhaupt für eine einzelne Kraft zu erreichen sind, so ist damit noch nicht gesagt, daß er auch seine Eroberungen gehörig befestigte; daß er das ganze, von ihm umschriebene Gebiet gleichmäßig durchforschte und allseitig beherrschte. Die Art seiner Produktion bietet eine Fülle der geistvollsten Aperçus, aber wenig vollständig abgerundete Resultate. Seine Werke sind im einzelnen packend, als Ganzes betrachtet aber nicht fehlerfrei. Die Ausführung ist genial, die Anlage oft sehr willkürlich und nicht nachahmenswert. — Und hierin liegt ein neuer Beweis, wie wenig bei Berlioz die Reflexion mit der Konzeption seiner Werke zu thun hat. Denn bei vorhergehender allseitiger Prüfung könnte die Berechnung der Gesamtwirkung doch am allerwenigsten übersehen werden!

Noch bleibt der Einwurf zu beseitigen: daß die Anhänger des neuen Bundes nicht zugleich am alten Bunde festhalten können, daß man von Wagner nicht auf Berlioz zurückschreiten dürfe, weil nur einer von ihnen, aber nicht beide recht haben können.

Daß wir mit dem Auftreten Wagners alles über den Haufen werfen sollen, was vor ihm geleistet worden ist, das zu verlangen ist wohl niemand eingefallen. Kann hiervon nirgends die Rede sein, soweit es sich um Bestehendes handelt, so kann diese Frage höchstens für das noch nicht Entstandene, für das Kommende diskutiert werden. Und hier ist sofort zu erwidern, daß das Kunstwerk der Zukunft auch in der ferneren Entwickelung die Sonderkünste niemals absorbieren, sondern nur als neues, höheres Element neben diesen und mit ihnen bestehen wird.

Eine Gesamtkunst ohne Einzelkunst zu denken, ist unlogisch; denn ein Kollektivbegriff ist nicht vorhanden, sobald er nicht in seine Elemente zerlegt werden kann. Da nun die, das Gesamtkunstwerk bildenden Elemente unter sich von sehr verschiedener und scharf abgegrenzter Natur sind, können sie wohl zu einer, außerhalb ihrer selbständigen Sphäre liegenden und von den einzelnen deshalb nicht zu erreichenden Gesamtwirkung vereinigt werden, sie können aber deshalb doch nicht in ihrer innersten Natur für immer zerstört, in ihrer Sonder-Existenz total aufgehoben werden. Von rein technischer Seite ist zugleich die praktische Unmöglichkeit eines völligen Aufgehens in der Gesamtkunst gegeben. Denn, damit es eine Technik der Gesamtkunst geben kann, muß eine Technik der Einzelkünste notwendig fortbestehen.

Es wird und muß folglich nach wie vor eine selbständige Instrumentalmusik, Gesangskunst, lyrische, epische und dramatische Dichtkunst ꝛc. geben, welche das Bestehende erhält und weiterbildet, um so das Material zu liefern, aus welchem die Gesamtkunst ihre Stoffe und ihre Mittel zur Aufführung schöpfen kann. — Und selbst wenn wir zugeben wollten, daß eine Zeit kommen könnte, wo alle Mittel und Leistungen der Einzelkünste in dem Maße erschöpft wären, daß eine neue Kunstwirkung nur noch durch die Gesamtkunst erreicht werden könnte — so ist diese Zeit doch sicher noch eine sehr ferne.

Überdies ist die Instrumentalmusik, als jüngste und modernste Kunst, auch an sich noch so sehr in der Entwickelung begriffen, daß man nicht das Recht hat, ihr die Berechtigung ihrer Sonderexistenz abzusprechen, bevor sie nicht bewiesen hat, daß sie alles geleistet habe, was sie zu leisten fähig

ist. — Und das ist nirgends bewiesen. — Im Gegenteil finden wir in Berlioz den Beweis, daß die Instrumentalmusik, — nach einer längeren Pause des Ausbaues, in welcher sie allerdings nichts Neues produzierte, sondern nur das Gewonnene verarbeitete und individuell ausbildete — noch Mittel und Kunstformen gewinnen und heranbilden könne und müsse, die keineswegs außer ihrer Sphäre liegen.

Wenn wir zugeben wollen, daß Berlioz selbst die Fortentwickelung seines Stils nicht weiter führen könne und dürfe, als er in den einzelnen Kunstwerken gethan hat, so ist damit noch keineswegs gesagt, daß seine berufenen Nachfolger, indem sie sich dem Geiste seines Schaffens anschließen, nicht weiter als er gelangen könnten. Es ist im voraus gar nicht zu berechnen, wieviel eine Kunstform an neuem Gehalt, an neuer Wirkung noch gewinnen könne, sobald eine geniale Subjektivität sich ihrer bemächtigt und ihren individuellen Gehalt in diese Form überträgt. — Das hat Beethoven bewiesen, als er der Mozartschen Symphonie sich bemächtigte; das hat Berlioz bewiesen, als er an Beethoven anknüpfte; das hat Wagner bewiesen, der als geistiger Erbe von Gluck und Weber auftrat.

Wenn wir hier durch die Bedeutung, welche die beiden letztgenannten Meister in der Gegenwart in verschiedenen Sphären einnehmen, dahin geführt wurden, eine Vergleichung und Abwägung ihrer Verdienste und ihres Einflusses im Allgemeinen zu versuchen, so ist es nicht weniger interessant, an einem besonderen Kunstwerk ihre charakteristischen Unterschiede, wie ihre gegenseitige Stellung zur Gegenwart, speziell nachzuweisen.

Berlioz hat eine Oper geschrieben, deren Schicksal nicht weniger merkwürdig ist, als deren Stellung in der Kunstgeschichte. — Diese Oper „Benvenuto Cellini" entstand vor den Wagnerschen Opern, und doch ist über sie in Deutschland überhaupt noch nichts veröffentlicht worden, außer einigen Artikeln von H. v. Bülow in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (1852) und in einer Weimarischen Zeitung.

Wir stehen also hier auf einem völlig neuen und unbebauten Terrain, und hoffen demnach, die Zustimmung unserer

Leser zu erhalten, wenn wir uns in einem zweiten Artikel mit diesem Unikum von Berlioz eingehender beschäftigen.

II.

Berlioz als dramatischer Tondichter.

Wie der Fortschritt der Kunst immer nur an einzelne schaffende Individualitäten sich geknüpft hat und knüpfen muß — da es nicht denkbar ist, daß die ganze Masse der großen und kleinen Kunstvertreter sich zugleich in Bewegung nach vorwärts setze, indem sie etwa von einer großen Idee begeistert, von einer neuen Einsicht erleuchtet, von einem folgereichen Schaffungsdrang ergriffen würde; da es andererseits ebenso unmöglich ist, daß die Theorie und die Kritik mehr leisten könne, als: Altes aufzuräumen, Schlechtes und Gutes zu sondern, Ursache und Wirkung zu ergründen, Neues anzuregen, Fortschritte anzubahnen und so die Produktion zu unterstützen — so wird auch die Betrachtung eines wesentlichen Fortschrittes (sei es nun eines schon geschehenen, oder noch zu geschehenden) immer auf jene wenigen Kunstindividualitäten zurückgeführt werden müssen, die aus der Masse hoch genug emporragen, um in ihrer Subjektivität einen historischen Kollektivbegriff und eine spezielle ästhetische Richtung zugleich realisiert zu finden.

Jedes Kunstwerk besitzt einen doppelten Wert — einen relativen und einen absoluten. Jener bezeichnet das Vergängliche, dieser das Bleibende des Kunstwerks. Das Verhältnis beider zu einander weist erst dem Künstler die Stellung in der Kunstgeschichte an, die er mit Recht einzunehmen hat. — Der relative Wert ist jener, den das Werk in der Zeit seiner Entstehung zu besitzen verdient (wir sagen nicht: besitzt). Er bezeichnet die Stellung, welche die Zeitgenossen dem schaffenden Künstler anweisen sollten, wenn sie gerecht wären; es ist die Bedeutung, die ein Werk in seiner Zeit und für seine Zeit hat, insofern es sich aus Vergangenem entwickelt hat, unter Gegenwärtigem sich einreiht und auf Zukünftiges wirken kann. — Inwieweit es auf Zukünftiges in der That wirkt, können die Zeitgenossen nicht beurteilen, da sie unmöglich alle die Fak-

toren mit in Rechnung ziehen können, welche später mitzuwirken berufen sind. Aber die Erkenntnis einer, wenn auch noch inkommensurablen Lebens- und Wirkungsfähigkeit ist ihnen nicht verschlossen, wenn sie anders klar sehen können oder wollen.

Der absolute Wert dagegen ist jener, den das Kunstwerk nicht nur für eine gewisse Zeit, sondern für alle Zeiten besitzt. Er repräsentiert die ästhetische Höhe, bis zu welcher die Erreichung des absoluten Kunstideales dem Künstler überhaupt gelungen ist, nicht nur relativ, seinen Zeitgenossen gegenüber, sondern auch in Rücksicht auf alle noch ferner zu erreichenden Stufen der Vervollkommnung, trotz des wechselnden Geschmackes, trotz aller später erweiterten Kunstanschauungen. — Diesen absoluten Wert kann immer nur die Geschichte bestimmen, die den Blick über die Jahrhunderte frei hat, und die vollendeten Thatsachen mit allen Ursachen und Wirkungen vor sich ausgebreitet sieht. — Der absolute Kunstwert umfaßt also das Ewige, der relative das Zeitliche des Kunstwerks.

Letzterer ist aber von dem imaginären Kunstwert wohl zu unterscheiden, womit wir jenen bezeichnen, der einem Werk in seiner Zeit wirklich eingeräumt wird, der also lediglich abhängt von der Einsicht der Zeitgenossen, oft von Zufälligkeiten des ersten Erscheinens, vom guten Willen, von Glück u. s. w. — Dieser emphemere Wert ist das, was man den Tages-Erfolg nennt. Die tiefer eingehende Kritik hat ihn bei ihren Untersuchungen nicht zu berücksichtigen. Sie hat sich nur zu bestreben, den relativen Kunstwert zu ergründen, und die Untersuchung des absoluten einer späteren ästhetischen und Geschichtsforschung zu überlassen.

Der imaginäre Wert eines Kunstwerks kann sehr gering erscheinen, und der relative doch sehr groß sein. Dies würde uns beweisen, daß die Zeitgenossen in ihrer Erkenntnis der Schönheit und Bedeutung eines Werkes sehr tief standen, und in ihrer Bildung hinter der des schaffenden Künstlers weit zurückblieben. — Eine gleiche Urteilslosigkeit und Beschränktheit zeigt sich uns da, wo man den imaginären Kunstwert sehr hoch anschlägt, während der relative Wert doch nur als gering sich herausstellt. Dieses Schicksal haben alle ephemeren Tagesgrößen, alle Modewerke, welche von ihren Zeitgenossen in den Himmel gehoben werden und nach wenig Jahren vergessen sind. — Das Extrem nach

dieser Seite hin bezeichnen uns jene Erscheinungen, welche **nur** imaginären Wert und gar keinen relativen haben. Sie gleichen dem Papiergeld unserer Tage, das nur so lange gilt, als man es für das nimmt, wofür es sich ausgibt, aber augenblicklich in nichts zerfällt, wenn der Kredit erschüttert ist.

Das Extrem nach anderer Seite hin bezeichnet uns einen sehr wünschenswerten Zustand, der aber nur selten erreicht wird: wenn gar kein imaginärer Wert vorhanden, sondern der relative Wert vollständig anerkannt ist; wenn also das Werk in der Zeit seiner Entstehung jenen Wert **wirklich besitzt**, den es **zu besitzen verdient**. Das Werk wird in diesem Fall zum vollen Kurse seines wahren Verdienstes, seines echten Gehaltes angenommen; nicht überschätzt, nicht unterschätzt, steht es al pari auf dem Kunsttarif seiner Zeit verzeichnet. — Dieser Zustand ist allerdings nur ein hypothetischer, denn gewöhnlich wird nach rechts oder links über die Schnur gehauen. Doch gibt es Fälle, wo die einsichtsvolleren Zeitgenossen wirklich gerecht sind, und, annähernd wenigstens, weder zu hoch noch zu **tief** in ihrem Urteil, ihrer Anerkennung greifen.

Kann demnach der imaginäre und relative Kunstwert den mannigfaltigsten gegenseitigen Verhältnissen und Schwankungen unterliegen, so stellt sich das Verhältnis des relativen zum absoluten Wert doch viel einfacher dar. — Der **relative Wert** wird immer der größere, der **absolute Wert** immer nur ein Bruchteil von jenem sein können. Es ist nur ein idealer Zustand, wenn beide als gleich groß gedacht werden. In der Wirklichkeit **kann** dieses Verhältnis aber nicht erreicht werden, weil sonst der Künstler kein Mensch, sein Werk kein Menschenwerk, sondern die Wahrheit und Schönheit **selbst** sein müßte.

Jeder Künstler lebt in einer gewissen **Zeit** nicht nur **physisch**, sondern auch **psychisch**. Er kann bis zu einem gewissen Grad über seine Zeit hinauskommen, er kann ihr bedeutend vorauseilen, aber sich nicht **absolut** ihr entziehen, so wenig er seinen Körper den Einwirkungen der Natur absolut entziehen kann, möge er die Natur noch so sehr erkennen und beherrschen. Wie wir uns keinen Menschen denken könnten, der, infolge seiner tiefen Erkenntnis der Naturkräfte, so weit gelangte, sich dem Tode zu entziehen und ein ewiges Erdenleben zu führen — so wenig kann ein Künstler gedacht werden, der sich den Ein=

flüssen seiner Zeit so gänzlich entziehen könnte, daß der absolute Wert seines Werkes dem relativen Kunstwert vollkommen gleichstünde.

Wir können ihm aber hieraus durchaus keinen Vorwurf machen, wenn wir ihm seine Endlichkeit nicht ebenso als Mangel anrechnen wollen.

Diese Verhältnisse scheinen so klar, so einfach, so natürlich, daß mancher vielleicht nicht sofort begreifen wird, wie wir sie hier so ausführlich erörtern konnten. Und doch, wie unklar, wie verworren zeigt sich die Einsicht, sobald wir aus der Theorie in die Praxis übergehen, sobald wir um uns schauen, wie Publikum, Kritik und Künstler hier noch im Dunkeln umhertappen.

Keine Zeit will begreifen, daß der imaginäre und relative Kunstwert eines Werkes zwei himmelweit verschiedene Dinge sind; kein Künstler wird vollkommen einsehen, daß der absolute Wert seines Kunstwerkes dem relativen nicht gleichkommt. Für ihn selbst wird das wahre Verhältnis sogar immer verborgen bleiben müssen, weil es erst erkannt werden kann, wenn er der Geschichte angehört, also nicht mehr unter den Lebenden wandelt. — Die nachfolgenden Generationen sollten jedoch hierin eine immer wachsende Einsicht kund geben. — Aber wie selten geschieht das.

Was wir klassisch nennen, bezeichnet nur den absoluten Kunstwert an einem Werke, nicht den relativen. Deshalb kann man den Begriff des Klassischen auch nur auf Vergangenes, historisch Gewordenes, aber nie auf Gegenwärtiges, sich noch Entwickelndes anwenden. Die fanatischen Klassiker, namentlich in unseren Tagen wieder, verlangen aber, daß der Wert, den ein Kunstwerk für seine Zeit und für die nächstfolgende Zeit unzweifelhaft besessen hat, ihm auch für alle Zukunft erhalten bleiben solle, wie ein unantastbares Kapital. Sie verlangen, daß man diesen relativen Wert wie eine große Nationalschuld, die niemals amortisiert werden könne, in Bausch und Bogen übernehmen solle.*)

*) Aus neuester Zeit sei hier ein schlagendes Beispiel dafür angeführt. In seinen ausgezeichneten Artikeln über „Richard Wagners Faust-Ouvertüre" sprach sich H. v. Bülow über die mangelnde organische Einheit und Charakteristik in den Introduktionen der meisten älteren Ouvertüren, und namentlich der von Cherubini, tadelnd, aber vollkommen gerecht aus, weil der Verfasser den, bei Cherubini ganz

Wir sind bei der Auseinandersetzung dieser Verhältnisse so ausführlich gewesen, weil ihre klare Einsicht wesentlich dazu beiträgt, Berlioz' künstlerische Stellung zur Gegenwart deutlicher zu erkennen. — Seinen absoluten Wert bestimmen zu wollen, maßen wir uns nicht an. Wir möchten aber ebenso entschieden dagegen protestieren, daß seine Gegner sich unterfangen, diesen absoluten Wert voreilig und vorlaut festsetzen zu wollen. Daß dieser einst, durch die Kunstgeschichte, als ein intensiver konstatiert werden wird — das ist unser Glaubensbekenntnis, und wir sprechen es hier aus, wie wir es schon anderweitig motiviert haben, indem wir mit Robert Schumann bekennen:

„In der festen Überzeugung, daß gewisse Schulbank-Theoristen viel mehr geschadet, als unsere praktischen Himmelsstürmer, und daß Protektion elender Mittelmäßigkeit viel mehr Unheil angerichtet, als Auszeichnung poetischer Extravaganz, fordern wir ein für allemal unsere Nachkommen auf, uns zu bezeugen: daß wir in Hinsicht der Kompositionen von Berlioz mit unserer kritischen Weisheit nicht, wie gewöhnlich, zehn Jahre hinterdrein gefahren, sondern im voraus gesagt, daß ein Genie in diesem Franzosen stecke." — — — — —.

Obgleich Schumann dies 1836 geschrieben hat, so könnte er das doch ebensogut erst heute geschrieben haben. Denn mit der kritischen Anerkennung von Berlioz steht es in unseren Tagen noch nicht viel besser als damals, obgleich man auch in dieser Hinsicht jetzt im Fortschreiten begriffen ist.

Der imaginäre Wert, den der Unverstand seiner Zeitgenossen ihm und seinen Werken beizulegen für gut fand, ist also der geringste, wenn auch dieser jetzt schon bedeutend im Steigen ist. Desto größer ist aber der relative Wert.

Wenn wir „Benvenuto Cellini" im allgemeinen betrachten, so erscheint diese Oper uns heute noch, trotz einzelner

---

besonders scharf hervortretenden Unterschied zwischen dem relativen und absoluten Kunstwert vollkommen richtig erfaßte. — Sofort erhoben die Klassiker ein entsetzliches Geschrei, und fanden darin die unheilverkündenden Symptome des musikalischen Umsturzes. — Fr. Brendel hat hierauf im allgemeinen schon erwidert, indem er auf den Mangel an geistiger Freiheit auf musikalischem Gebiet hingewiesen.

Mängel, als ein bewundernswertes Werk. Wenn wir aber bedenken, daß sie in den dreißiger Jahren komponiert wurde, so erscheint sie als ein Phänomen. — Man muß sich die trostlosen Opernzustände der dreißiger Jahre vergegenwärtigen, um für die Größe des Berliozschen Genies den richtigen Maßstab zu finden.

Die Italiener waren damals im höchsten Flor. Rossini hatte zwar schon seit 1829 (mit dem „Tell") aufgehört zu schreiben, seine Nachfolger, Bellini (seit „Romeo" 1829 der Held des Tages), Donizetti (seit dem „Liebestrank" 1832 sein Nebenbuhler) überschwemmten aber die Bühnen. Weber, Rossinis großer Antipode, war tot, und seine Nachahmer Kreutzer, Herold, Marschner arbeiteten an der Verflachung seines Stils. — Meyerbeer erhob sich zu günstiger Zeit als Opposition aus der Masse; sein „Robert" war schon 1830 erschienen, die „Hugenotten" betraten soeben die Bühne und rissen alles Interesse an sich (1836). Halevy suchte ihn durch die fast gleichzeitig erschienene (1835) „Jüdin" den Rang streitig zu machen: dagegen segelte Auber schon mit vollen Segeln in seinem Tagesruhme, den ihm seit der „Stummen" (1828) lange niemand in Frankreich streitig zu machen wagte, obgleich Adam schon (1836) begann, in Paris Aufsehen zu erregen. — Mit den wenigen genannten Ausnahmen in der großen Oper warf sich alles auf die komische, auf die Spieloper, und italienische Kantilenen rangen mit französischen Couplets und Tanzrhythmen um die Palme des Tages und die ausschließliche Gunst der Masse.

In dieser Zeit tritt nun Berlioz mit einem Werk hervor, das allen damals geltenden Ansichten von Operngeschmack und Opernmusik schnurstracks entgegenlief. — Kunstbegeisterung hatte es diktiert; Originalität lebte in jeder Nummer; ein Verleugnen jedes Modegeschmackes, strenges Vermeiden jeder unkünstlerischen Konzession an das Publikum kennzeichnete das Ganze; die musikalisch-dramatische Charakteristik ging bis ins kleinste Detail; das Orchester wetteiferte mit den Sängern an Bedeutung; eine großartige Polyphonie, ein fast symphonischer Stil gliederte die Partitur, — und doch kündigte man die Oper nur als eine „opera semiseria" an, nicht einmal als eine „große" Oper; doch hatte sie nicht die traditionellen fünf Akte, sondern bescheiden nur zwei; doch machte

sie nicht einmal die Ansprüche, den Abend zu füllen, sondern galt der Direktion nur als „lever de rideau", als Vorspiel.

Das war damals unerhört, und für Paris unfaßlich. Da man absolut nicht fähig war, Berlioz zu begreifen, da man gar nicht den Willen hatte, ihm zu folgen, da überdies eine systematische Opposition längst organisiert war, diese Oper um jeden Preis zu stürzen, weil sie für Berlioz eine Lebensfrage war, — so stürzte diese Oper auch, wie Berlioz' Feinde glaubten, rettungslos, für immer. — Im September 1838 fand ihre erste Aufführung statt, unter den ungünstigsten Verhältnissen. Zwei weitere Vorstellungen folgten kurz hintereinander und noch zwei zu Anfang des Jahres 1839, aber ohne allen Erfolg, und damit glaubte man das Schicksal des Berliozschen Werkes für immer entschieden zu haben.

Man hatte sich aber geirrt. Zwar erreichte man seinen nächsten Zweck, Berlioz jede öffentliche Stellung in seinem Vaterlande für den Augenblick unmöglich zu machen; zwar erreichte man den ferneren Zweck, Berlioz der Opern-Komposition dadurch zu entziehen, daß man ihm die französischen Bühnen verschloß. Aber es gab schon damals in Paris einzelne Köpfe, die weiter sahen, als der Tageserfolg reicht. — Wir bezeichnen besonders einen (anonymen) Kritiker in der „France musicale" und Joseph d'Ortigue,*) der kurz nach dem „chûte" von Berlioz' Oper eine Broschüre veröffentlichte, deren Hauptinhalt eine Verteidigung von Berlioz' Werk und eine Polemik gegen seine Feinde und den damals herrschenden Geschmack war.

Die Bestrebungen dieser Männer verdienen, in der Geschichte der Oper aufbewahrt zu bleiben, wenngleich ihre Anstrengungen umsonst blieben, und ihre Mahnworte im Winde des französisch-italienischen Operngeschmacks verweht wurden. Daß aber d'Ortigue in seinem Werkchen auf dem rechten Wege war und den Kern der Frage erkannte, beweist er, indem er unverhohlen aussprach: „daß die musikalischen Fragen in Frankreich wieder ziemlich auf demselben Punkte stünden, wie zu der Zeit, wo Gluck erschien, und daß Berlioz der Genius sei, der gegen das herrschende System des italienischen Operngeschmacks mit vollem Bewußtsein, mit

*) „Du théatre italien et de son influence sur le goût musical français" par Joseph d'Ortigue. Paris, 1840.

voller Berechtigung in die Schranken getreten sei und in die Schranken treten könne, da er sich nicht scheue, trotz aller voraussichtlichen ernstlichen Niederlagen, den Kampf auf Tod und Leben mit seinen Meisterwerken zu eröffnen."

Wer kann hier die eigentümliche Parallele verkennen, die zwischen Berlioz und Wagner herrscht? — Was Wagner für Deutschland geworden ist, das wollte Berlioz für Frankreich sein. Aber Berlioz konnte den rechten Angriffspunkt, um mit dem Hebel seines Kunstwerks den Zeitgeschmack zu erfassen und zu stürzen, nicht finden.

Allein der Tod dieser Schöpfung war nur ein scheinbarer. Die Geschichte ihrer Schicksale war noch nicht zu Ende. Sie beginnt aufs neue, und zwar in Weimar, und knüpft sich, wie die von Wagners Kunstwerken, an den Namen Franz Liszt.

Nachdem Berlioz' Oper 14 Jahre geruht hatte und fast vergessen war, ruft sie Liszt in Weimar aufs neue ins Leben. — Er läßt eine deutsche Übersetzung veranstalten, er überwindet beim Einstudieren des Werkes mit seinem kleinen Weimarer Personal alle die mannigfachen und großen Schwierigkeiten, die ein Bahnbrechen auf neuem Terrain immer zu begleiten pflegen, und im März 1852 erschien die Oper auf der Weimarer Bühne. Sie war nicht nur für Deutschland, sie war überhaupt eine neue Oper, deren Schönheiten aufs neue entdeckt werden mußten. — Das deutsche Publikum verhielt sich der eigentümlichen Schöpfung gegenüber anfänglich kalt, vorsichtig, ungläubig. Ein eigentlicher Erfolg war damit auch nicht ohne weiteres zu erzielen und lag den Intentionen Liszts fern, der einen Akt der Gerechtigkeit zu erfüllen, aber keinen lokalen Theatererfolg herzustellen berufen war.

Mit Beginn der neuen Saison, im November 1852 wurde Berlioz von Liszt eingeladen, nach Weimar zu kommen. Liszt veranstaltete ihm zu Ehren eine „Berlioz-Woche", bestehend aus mehreren Aufführungen seiner Werke, deren Schlußstein eine abermalige, wiederholte Aufführung seiner Oper bildete, die nunmehr, nachdem namentlich Berlioz noch verschiedene Änderungen vorgenommen hatte, (er teilte die Oper, die in Paris in 2 Akten gegeben werden mußte, für ihre erste Weimarer Aufführung in 4, bei ihrer Reprise während seiner Anwesenheit in 3 Akte, er

strich einige Nummern ꝛc.) — sich unter Liszts Direktion des entschiedensten Beifalls erfreute, und bei Anwesenheit vieler ausgezeichneten Fremden zur allgemeinen Kenntnis kompetenter Autoritäten gebracht wurde.

Durch den Weimarer Erfolg nicht nur bedeutend gehoben, sondern auf sein eigenes Werk thatsächlich selbst erst wieder aufmerksam gemacht, versuchte nunmehr Berlioz eine Aufführung seiner Oper in London, in der Sommersaison 1853. Die Oper fiel auch dort den Kabalen der Italiener zum Opfer, war überdies dem englischen Musikverstand ohnehin unzugänglich.

Nach den Weimarer und Londoner Aufführungen überarbeitete Berlioz seine Oper nochmals, zum dritten Male. Er lichtete in einzelnen Stellen die Partitur, er beseitigte einige, die Handlung aufhaltende Längen, er ließ eine neue deutsche Übersetzung von Peter Cornelius machen, da die erste (von Riccius) sich als wenig tauglich erwies. So ausgerüstet erschien das seltene Werk im Februar 1856 als Festoper, zum Geburtsfest der Großfürstin-Großherzogin, zum dritten Male auf der Weimarer Bühne und gehört nunmehr zu ihrem Repertoirbestand.

Die nächste Folge dieser neuen Inszenesetzung war, daß ein Klavierauszug der Oper (bei Litolff in Braunschweig) veranstaltet wurde. Welche weitere Folgen sich daran knüpfen werden, steht erst noch zu erwarten. So viel läßt sich aber schon jetzt übersehen, daß die Geschichte dieser Oper noch nicht zu Ende ist, und sicher in ein neues Stadium, in das der Verbreitung dieses Meisterwerks, treten wird.

Daß Berlioz' „Cellini“ mit Beethovens „Fidelio“ in paralleler Beziehung steht, indem in den Schicksalen und in der Bedeutung beider Werke eine merkwürdige Ähnlichkeit sich findet, darauf hat Franz Liszt zuerst aufmerksam gemacht, indem er zugleich über den hohen Wert dieser Oper ein sehr gewichtiges Urteil fällte. Er sprach sich hierüber folgendermaßen aus:

„Es existiert in unserer Zeit ein zweiter Fidelio, ein Werk von hoher, mächtiger Konzeption, welches gleichfalls aus dem Geist eines symphonisch groß gewordenen Meisters hervorgegangen ist, der aber den Unterschied der dramatischen Behandlung schneller erfaßt, die notwendigen Erfordernisse und Hilfsmittel derselben gewandter gehandhabt hat, als Beethoven.

Wir sprechen von „Benvenuto Cellini“ des Hektor Berlioz. Noch hat seine Stunde nicht geschlagen, und leider steht es dem Komponisten sehr im Wege, daß er zur Zeit noch unter den Lebenden wandelt. Ist aber einmal der Zeitpunkt gekommen, wo die verschiedenen lokalen Kleinlichkeiten, an deren Widerstand das Werk an verschiedenen Orten scheiterte, beseitigt sind, so wird es als eines der bedeutendsten unserer Zeit erkannt und gewürdigt werden, und die Weimarische Bühne darf sich dann rühmen, die erste gewesen zu sein, die es der Vergessenheit entzogen.“ — — —

Die Ähnlichkeit der Schicksale des „Fidelio“ und „Cellini“ ist in der That merkwürdig. Nicht allein, daß beide großen Symphonikern ihre Entstehung verdanken, die in diesem dramatischen Werke nur einmal, und nicht wieder die Bühne betraten; nicht allein, daß beide zur Zeit ihrer Entstehung „von den Künstlern mit Geringschätzung behandelt, von der Kritik verdammt, von den Direktionen zurückgelegt, vom Publikum vergessen wurden;“ nicht allein, daß beide Tondichter ihr Werk, infolge der Angriffe, die es zu erdulden hatte, wiederholt zurückzogen und umarbeiteten: sondern die Ähnlichkeit erstreckt sich sogar soweit, daß beide Werke einer genialen Künsternatur, die sich mit Begeisterung des Werkes annahm, ihre Auferstehung zum wirkungsvollen Kunstleben verdanken — „Fidelio“ der Künstlerschaft der Schröder-Devrient, und „Cellini“ dem echten Künstlerwirken von Franz Liszt, der nicht ermüdete, diesem Meisterwerk die ihm zukommende Stellung und Anerkennung zu erringen.

Daß beide Werke auch darin Ähnlichkeit besitzen, daß sie den Anforderungen an ein vollkommenes dramatisches Meisterwerk gegenüber, noch manches zu wünschen übrig lassen, darf nicht verhehlt werden. — Auch die gemeinschaftlichen Gründe hierfür sind in der Ähnlichkeit, sowohl der Naturen von Beethoven und Berlioz, als der Zeit und Art ihrer Entstehung, sowie der näheren Umstände zu finden, unter denen sie in die Öffentlichkeit traten.

Obgleich es gewagt wäre, die musikalischen Verdienste gegeneinander abzuwägen, so dürfte doch der Gedanke hier eine Stelle finden, daß in bezug auf den Stil eine steigende Proportion in den Opern von Beethoven, Berlioz und Wagner un-

gefähr in der Art zu erkennen sein möchte, daß „Fidelio" zum „Cellini" sich etwa verhält, wie letzterer zum „Tannhäuser". Die Wirkung dieser drei Werke auf ihre Zeitgenossen war freilich eine sehr verschiedene. Beethoven hat die ersten großen Erfolge seines „Fidelio" wenigstens noch erleben können, Berlioz aber nicht, während „Tannhäuser" schon bei Lebzeiten seines Schöpfers eine Lieblingsoper der Nation geworden ist.

Romeo und Julie.

Dramatische Symphonie von Hektor Berlioz.

(1857.)

I.

Die Kompositionen zu Shakespeares Drama.

Wir besitzen eine Reihe dichterischer Kunstwerke, deren Wert durch alle Zeiten hindurch ein ebenso gleichbleibender, wie deren Betrachtung eine stets fruchtbare genannt werden kann. Das griechische und römische Altertum, das deutsche Mittelalter haben uns solche Werke überliefert, deren Gehalt ein von allen Geistesepochen bewunderter ist. Je mehr wir der Gegenwart uns nähern, desto geteilter werden zwar die Stimmen, ob auch die letzten Jahrhunderte Ähnliches zu schaffen vermochten; doch ist Shakespeare einer der wenigen, den selbst die negierende Kritik unserer Tage den Ruhmeskranz eines unsterblichen Dichters gönnen muß. Zwar nicht in allen seinen Werken, — aber doch in vielen, deren hinreißende Gewalt ihr ewiges Recht sich zu wahren weiß.

Hierzu gehört vor allem „Romeo und Julie". Wohl über kein Werk Shakespeares ist mehr geschrieben worden, als über diese „Apotheose der Liebe". Der Analyse des Ästhetikers wie der Darstellungskunst des Schauspielers bietet dies Drama unerschöpfliches Material, wie ja auch sein Thema selbst ein unerschöpfliches ist.

Es ist daher um so merkwürdiger, daß die Musiker, welche namentlich jetzt so eifrig poetische Vorlagen zu ihren Tonbildern wählen, nur selten die Motive des Shakespeareschen Meisterwerks zu den ihrigen gemacht haben, um so mehr, als die Gefühlsseite dieses Liebesdramas dem musikalischen Ausdruck so nahe verwandt und dem allgemeinen Verständnis so zugänglich ist. Wie viele Ouvertüren und größere Instrumental- und Chorwerke besitzen wir z. B. zu „Faust“, — wie verschwindend wenige dagegen zu „Romeo und Julie“! — Das Donizettische Opern-Machwerk, dem die Darstellungskraft einer Schröder-Devrient und Johanna Wagner ein kurzes Scheinleben verlieh, können wir kaum hierher rechnen; von Ouvertüren, die einen bleibenden Wert besitzen, kennen wir nicht eine einzige. Wir kennen überhaupt nur ein großes Instrumental- und Vokalwerk, das Shakespeares würdig ist — die „dramatische Symphonie“ Romeo und Julie von Hektor Berlioz.*)

Wäre sie schon allgemein verbreitet, so könnten wir annehmen, daß die Macht dieser Tonschöpfung die Nachfolger abgehalten hätte, diesen, durch Berlioz gleichsam erschöpften Stoff, wieder aufzunehmen. Aber so weit ist unsere Zeit in der Anerkennung von Berlioz noch lange nicht gediehen; auch hieße es, die Mannigfaltigkeit des musikalischen Ausdruckes überhaupt verkennen, wenn man behaupten wollte, ein so immenser Stoff könne nur von einem Komponisten, und dann nie mehr, behandelt werden.

Dem sei nun, wie ihm wolle, so könnte man mit der Thatsache, daß Berlioz in seiner dramatischen Symphonie ein Meisterwerk geliefert habe, sich völlig genügen lassen, wenn man nur gewahren würde, daß dieses Werk auch eine, seinem Wert entsprechende Verbreitung bisher gefunden hätte. Die Gegenwart beginnt teilweise nachzuholen, was die Epoche der 30er und 40er Jahre versäumte, und diese erfreuliche Regsamkeit der neuesten Zeit ist es gerade, welche uns veranlaßt, einige Andeutungen zum Verständnis dieses Werkes hier zu verursachen.

Bei seinen großen Kunstreisen durch Europa hat Berlioz fast allenthalben diese Symphonie zur Aufführung gebracht, und

*) Gounods Oper war damals noch nicht erschienen. Sie wäre aber ohne Berlioz' Vorgang nie entstanden.

damit den größten Beifall errungen. Die Erfolge dieser Symphonie, z. B. in London, waren um so staunenswerter, als das englische Verständnis der Musik im allgemeinen noch sehr im argen liegt. Wohl mag der Nationalstolz, der darin eine Verherrlichung Shakespeares sah, das Seinige zu dem Enthusiasmus beigetragen haben. Doch blieben auch dort, wie anderwärts, diese Aufführungen insofern ohne nachhaltige Folgen, als mit dem Verschwinden des Meisters auch sein Werk wieder vom Konzert-Repertoire verschwand. Nur Braunschweig und Prag, wo Berlioz gleich beim ersten Auftreten die gerechteste Würdigung in der Kritik (durch Griepenkerl und Ambros) wie die wärmste Aufnahme beim Publikum fand, führten diese Symphonie auch später, ohne Berlioz' Leitung, wieder auf.

Liszt war es aber hauptsächlich, der, indem er sich überhaupt die Aufgabe stellte, Berlioz' Anerkennung und die Verbreitung seiner Werke mit aller Energie zu fördern, auch dieser Symphonie sich mit Vorliebe zuwandte. Er brachte sie in Weimar wiederholt zur Aufführung, und zierte mit einem Teil derselben das Programm des großen Karlsruher Musikfestes (1853). Dieses Beispiel bewirkte, daß auch andere Konzert-Institute nachfolgten. Am kunstsinnigen Hof zu Detmold ward eine Aufführung veranstaltet, die des besten Erfolges sich erfreute; die Hofkapelle von Sondershausen folgte mit Beifall nach; in Wien führte man im vorigen Jahre einen Satz, „die Fee Mab" auf, welcher so sehr zündete, daß das Publikum Wiederholung begehrte; sogar in den Abonnements-Konzerten einer Mittelstadt, Chemnitz, kam (unter Mejos Leitung) „das Fest bei Capulet" zur wirksamen Ausführung, und wir erfahren soeben, daß eine neue Aufführung in Braunschweig in diesen Tagen bevorsteht. Ganz neuerdings berichtet man aus Paris, daß im Odeon-Theater (welches die Geschmacksrichtung des Quartier latin vertritt und dessen Leiter bei jeder Kunstbewegung vornan stehen) „Romeo und Julie" nach worttreuer, gewissenhafter Übertragung von E. Deschamps, zum ersten Male in Frankreich in Szene gehen soll, und der Dichter hierbei die Musik von Berlioz im Theater einführen will — auf welche Weise, wissen wir noch nicht.

Wenn man weiß, wie langsam und mißtrauisch Konzert-Institute und Kapellen an neue und schwierige Werke zu gehen

pflegen, zumal wenn man über ihren Wert noch so sehr im unklaren ist, wie über die von Berlioz, so ist diese Verbreitung, die erst von 1852 an (wo das große Berliozfest in Weimar gefeiert wurde) zu datiren ist, schon eine sehr bemerkenswerte. Und da bekanntlich aller Anfang schwer ist, so sind wir fest überzeugt, daß diese Symphonie von Jahr zu Jahr an Boden gewinnen und schließlich ein Repertoirestück aller guten Kapellen werden wird.

Einer weiteren Verbreitung im Publikum stand bisher noch ein Umstand im Wege: der Mangel eines Klavier-Arrangements. Die große Partitur, die schon lange gedruckt ist, existierte begreiflicherweise für die Dilettanten und Musikfreunde nicht. Denn, abgesehen von ihren hohen Preis, gehörte zu ihrem Verständnis auch eine so umfassende musikalische Bildung, daß man ihre Kenntnis von Nichtmusikern nicht verlangen kann.

Deshalb begrüßen wir die Nachricht mit Freuden, daß eine thätige Verlagshandlung, die von Rieter-Biedermann in Winterthur, gegenwärtig einen zweihändigen Klavier-Auszug des ganzen Werkes, unter Berlioz' Kontrolle, von Theodor Ritter in Paris anfertigen ließ, dessen Stich bereits begonnen hat, so daß das Erscheinen im Laufe dieses Winters zu erwarten steht. Ferner hat ein Schüler von Liszt, Klindworth in London, ein Arrangement der drei großen Instrumental-Sätze: „Fest bei Capulet", „Liebesszene" und „Fee Mab" für zwei Pianoforte zu 4 Händen im Manuskript vollendet; ein weiteres Arrangement derselben Sätze für zwei Pianoforte zu 8 Händen von Richard Pohl ist begonnen, und seine Veröffentlichung steht in Aussicht.

Hierdurch sind mancherlei Schritte gethan, um dieses Berliozsche Werk beim Publikum würdig einzuführen und angemessen zu verbreiten. Im Hinblick darauf sei es unternommen, im nachfolgenden auf einzelne Schönheiten in diesem Werke hinzuweisen.

II.

Berlioz' dramatische Symphonie.

Berlioz nennt „Romeo und Julie" eine dramatische Symphonie. Er sprach damit unmittelbar aus, daß er keine Symphonie im gewöhnlichen Sinne schaffen wollte, welche in der hergebrachten Form von 3 oder 4 Sätzen, einen engeren Gefühlskreis zu durchlaufen sich zur Aufgabe stellt. Er wollte die Geschichte der unglücklichen Liebenden, wie sie durch Shakespeare unsterblich geworden war, auch seinerseits verherrlichen, und zwar mit allen den Mitteln, welche seinem erfinderischen Genie zu Gebote standen. Er mußte sich hierbei natürlich auf die Momente beschränken, welche einer musikalischen Behandlung überhaupt fähig waren. Um jedoch ein Ganzes schaffen zu können, erweiterte er die Form der Symphonie in bis dahin unerhörter Weise. Das einzige Vorbild, welches ihm hierbei vorschweben konnte, war das von Beethoven, wie er es in seiner 9. Symphonie gegeben hatte.

Diese Form hat Berlioz der Hauptsache nach beibehalten, obgleich er sie nach seinem Plan noch erweitern und umgestalten mußte. Die Hauptmomente seines symphonischen Werkes bilden ebenfalls 3 große Instrumentalsätze im 1. Teil, und ein großer Vokalsatz im 2. Teile seiner Symphonie. Der letztere ist aber nicht, wie bei Beethoven, lyrischer oder epischer, sondern dramatischer Natur. Er schildert in Doppelchören die Kämpfe und endliche Versöhnung der Montecchis und Capulets am Doppelgrabe von Julia und Romeo. — Die drei großen Instrumentalsätze im ersten Teile aber führen drei Episoden vollständig aus: das große Fest bei Capulet, wo Romeo sich Julia zuerst naht (Andante und Allegro); die Balkonszene in Capulets Garten (Adagio) und das Märchen von Fee Mab, der Königin der Träume (Scherzo).

Eine große Prologszene geht diesen 3 Sätzen voraus, die wiederum in 3 Hauptteile zerfällt: in einen Instrumentalsatz (Introduktion), welcher den Haß und Kampf der feindlichen Familien, und dessen gebieterische Beilegung durch den

Fürsten von Verona schildert; in ein Chorrecitativ, welches in Form eines Prologs den Inhalt der folgenden Szenen im voraus angibt und im Zusammenhang schildert, während das Orchester in kleinen Zwischenspielen Anklänge an die Themas der betreffenden Sätze gibt; und in zwei lyrisch-epische Stücke für Alt und Tenorsolo, wovon das erstere (Arie) das kurze Liebesglück von „Romeo und Julie" besingt, und auf das große Adagio der „Liebesscene" hindeutet, während das zweite (Vokal-Scherzino) das Märchen von der „Fee Mab" erzählt, und somit auf das große Instrumental-Scherzo vorbereitet. — Hierdurch ist im großen und ganzen der weitere Verlauf des ersten Hauptteiles der Symphonie, welcher überwiegend instrumentaler Natur ist, vollständig skizziert. Der zweite Hauptteil ist dagegen vorherrschend vokaler Natur, und spricht durch den untergelegten Text für sich selbst. Er beginnt mit einem Satz für Chor und Orchester, welcher die Leichenfeier von Julia enthält. Hieran schließt sich ein Instrumentalsatz, welcher Romeos Verzweiflung und Selbstmord schildert, worauf das schon erwähnte große Finale für Doppelchöre folgt.

Aus diesen Andeutungen sind die immensen Dimensionen dieser dramatischen Symphonie schon ersichtlich. Zugleich erkennt man auch, daß die Einteilung in 2 Hauptteile durchaus keine willkürliche, sondern eine notwendige ist. Der erste Hauptteil faßt alles zusammen, was in dem kurzen Liebesleben von Romeo und Julie Heiteres und Glückliches sich vereinte; der zweite Hauptteil schildert nur Trauer und Verzweiflung, und gibt die tragische Versöhnung. Hierdurch erscheint die Symphonie zugleich als poetischer Gegensatz zur 9. Symphonie von Beethoven, da dieselbe umgekehrt in ihrem ersten Hauptteil Zweifel, Zagen, Kampf und Sehnsucht schildert, während der zweite Hauptteil durch das Lied an die Freude die poetische Lösung und Versöhnung gibt.

Die Ausführung der ganzen Symphonie erfordert so bedeutende instrumentale und vokale Mittel, und ist auch in einzelnen Sätzen mit so großen technischen Schwierigkeiten verknüpft, daß bis jetzt nur sehr wenig Aufführungen (selbst unter Berlioz' eigner Direktion) stattgefunden haben, in welcher das ganze Werk nach seiner ursprünglichen Anlage wiedergegeben wurde. Fast immer wird der einzige Instrumentalsatz im zweiten Haupt-

teil (Romeos Verzweiflung und Tod) und sehr oft der ganze zweite Teil weggelassen, weil die Doppelchöre im Finale für große Vokalmassen berechnet sind. Man beschränkt sich meist auf die Aufführung des ersten Hauptteiles. Bei Konzerten, wo nicht der ganze Abend für ein einziges Werk zu Gebote steht, führt Berlioz auch öfter von den drei großen Instrumentalsätzen im ersten Hauptteil nur das „Fest bei Capulet" oder die „Fee Mab" auf, zwei Sätze, die sich zur Einzelaufführung besonders eignen, weil sie völlig in sich abgeschlossene Episoden, und formell und ideell sehr schön abgerundete Musikstücke bilden, die auch für sich erfaßt werden können, während die übrigen Sätze in so inniger Relation stehen, daß ein Herausreißen von einzelnen derselben nicht zu rechtfertigen wäre.

Das „Fest bei Capulet" ist ein Satz, der als große Konzert-Ouvertüre sich besonders zu selbständiger Auffassung und Aufführung eignet. Liszt hat diesem Satz schon öfter bei festlichen Gelegenheiten vor vielen Fest-Ouvertüren den Vorzug gegeben, und führte ihn z. B. beim Karlsruher Musikfest und bei verschiedenen Hoffesten und Konzerten mit stets wachsendem Beifall auf. Er bietet im einzelnen so viele musikalische Schönheiten, daß die Mitteilung eines erläuternden Programms wohl gerechfertigt erscheint, welches zum besseren Verständnis für den Konzertgebrauch, bei vereinzelter Aufführung dieses Satzes zu empfehlen ist.

III.

Das Fest bei Capulet.

Bevor ich das Programm zum „Fest bei Capulet" mitteile, seien noch einige kurze Andeutungen über die Art der musikalischen Behandlung von Berlioz vorausgeschickt.

Die Besetzung des ausführenden Orchesters gibt Berlioz in allen seinen Partituren mit großer Sorgfalt an. Er schreibt genau die Anzahl der Geigen, Bratschen, Violoncells und Kontrabässe, der Bläser, der Harfen rc., sowie der Chorstimmen für die einzelnen Sätze vor. Leider kann diese Vorschrift aber nur selten so ausgeführt werden, wie es im Interesse seiner Werke zu wünschen wäre. Die Mittel hierzu fehlen den meisten Kon-

zert-Instituten. Bei mangelnder Besetzung, namentlich des Streich-Orchesters, kommen aber sogleich Mißverhältnisse in der dynamischen Wirkung der Massen zum Vorschein; einzelne Stimmen werden verdeckt, andere treten zu stark hervor. Hierdurch entsteht leicht eine Unklarheit in dem Verständnis der Stimmführung, welche bei den großen Wirkungen, die Berlioz intentionirt, zu der irrtümlichen Annahme geführt hat, daß der „geistreiche Lärm" bei seinen Kompositionen zu sehr vorherrsche. — Die Besetzung des Orchesters soll, nach Angabe des Komponisten, beim „Fest bei Capulet", folgende sein:

15 erste und 15 zweite Violinen, 10 Bratschen, 6 erste und 8 zweite Violoncelli, 9 Kontrabässe, 2 erste und 2 zweite Harfen im Minimum. — Die Blasinstrumente bestehen aus 2 großen und 1 Pikkolo-Flöte, 2 Oboen, 2 B-Klarinetten, 4 Fagotten, 2 Hörnern in F, 1 Horn in D und einem 4. in C, 2 Trompeten in F, 2 Kornetts à Piston in G und 3 Baßposaunen. — Die Schlaginstrumente bilden 2 Paar Pauken in C, G und A, E, 1 Paar Becken, 1 große Trommel, 2 Triangel und 2 Tambourin, im ganzen also 97 Instrumente im Minimum.

So paradox es klingen mag, ist dennoch der Beweis bei großen Musikfesten geliefert worden, daß dieses große Orchester, welches genau nach den Vorschriften von Berlioz zusammengesetzt war, viel weniger stark erscheint, und in keiner Weise den Eindruck eines Lärmens der Blas- und Schlaginstrumente hervorbringt, welchen ein kleines Orchester, das mit schwacher Besetzung sich behelfen muß, nicht immer vermeiden kann.

Die Gefahr, Mißverhältnisse in der Tonwirkung zu erhalten, ist wohl bei keinem Komponisten mehr, als bei Berlioz, zu befürchten, weil keiner mehr wie er seine Partituren auf das Genaueste nach den, von ihm vorgeschriebenen Mitteln berechnet. Daher muß bei ihm jedes Instrument im vorgeschriebenen Verhältnis und Maß erscheinen, wenn es gehörig zum Ganzen wirken und in die genial entworfenen Schönheitslinien richtig eintreten soll.

Hierzu kommt, daß Berlioz in seinem Orchester eine Art der Polyphonie (selbständige Führung der einzelnen Stimmen) und Polyrhythmik (Mannigfaltigkeit der rhythmischen Behandlung) anwendet, wie sie vor ihm nirgends in dieser Ausdehnung vorkommt. Jede Gruppe von Instrumenten tritt im Orchester selb-

ständig auf, und verfolgt ihre eignen, wohlberechneten Bahnen, und in jeder Gruppe werden wiederum selten mehrere Instrumente unisono auftreten, sondern alle unter sich wieder in harmonischen und kontrapunktischen Beziehungen stehen. Dadurch wird eine Mannigfaltigkeit der thematischen Behandlung, eine harmonische Fülle und melodische Mannigfaltigkeit erzeugt, welche durch einfachere Stimmführungen, und überhaupt durch weniger kunstvolle Arbeit, bei aller sonstigen Frische und Ergiebigkeit der Phantasie, nicht erreicht werden könnte. Es werden hierdurch Kombinationen verschiedener Gedanken und Charaktere im gleichzeitigen „Nebeneinander“ der Erscheinung möglich, wie sie sonst keine andere Kunst zu bieten vermag. Denn selbst bei Betrachtung eines Kunstwerks der Malerei oder Plastik werden wir den Totaleindruck von sämtlichen dargestellten Charakteren, die in Beziehung zu einander stehen, nicht so unmittelbar gleichzeitig durch das Auge zum Bewußtsein bringen können, wie durch einen genial gehandhabten Kontrapunkt die verschiedensten musikalischen Motive gleichzeitig durch das Ohr aufgefaßt und zum Bewußtsein geführt werden können.

Was hierin geleistet zu werden vermag, hat Berlioz im Höhepunkt des „Festes bei Capulet“ bewiesen. Hier treten die Hauptmotive, welche Romeo einerseits, und die Capulets anderseits charakterisieren, gleichzeitig auf, und kämpfen, durch die Blasinstrumente und Geiger repräsentiert, gegeneinander an, während zwei weitere Gruppen von Instrumenten, jede für sich, mit charakteristischen, sich gegenseitig ergänzenden Begleitungsfiguren in den Kampf eingreifen, die Schlaginstrumente (Pauken, große Trommel, Tambourin, Triangel, Becken), indem sie den Rhythmus des Balles festhalten, und die übrigen Streichinstrumente und Harfen, indem sie Anklänge an das, wie Berlioz annimmt, gleichzeitig bei den Capulets stattfindende Konzert wiedergeben. Vier instrumentale Gruppen mit getrennten Motiven greifen also gleichzeitig ineinander ein, und bilden in ihrer kunstvollen Verschlingung ein imponierendes Ganze.

Die gewaltige Wirkung, welche dieser Teil des Satzes immer ausübt, wird zwar von den wenigsten Hörern in ihren Ursachen erfaßt werden können, aber in jedem Fall wird dadurch ein Totaleindruck hervorgebracht, der zu den höchsten Wirkungen gehört, deren die instrumentale Kunst überhaupt fähig ist. Diese Total-

wirkung ist nur dann gefährdet, wenn das Streichquartett zu schwach besetzt ist, und die Harfen (die man leider in den meisten Orchestern noch immer für einen Luxus hält) fehlen. — Aber bei dem großen Musikfest in Versailles, wo 14 Harfen bei dieser Stelle eintraten, und ein Streichorchester von 120 Geigen eingriff, erschienen die Blasinstrumente so maßvoll, und die Schlaginstrumente so gedämpft, daß die Gesamtwirkung eine überwältigende war.

Wenden wir uns nunmehr zu dem poetischen Inhalt des ganzen Satzes, so finden wir, daß Berlioz selbst nur sehr spärliche Andeutungen über seinen Ideengang durch folgende Überschriften gegeben hat: — „Romeo allein. — Melancholie. Ab und zu tönen Ball und Konzert aus der Ferne herüber. — Großes Fest in Capulets Hause."

Im wesentlichen entspricht also die Situation dem Schluß des ersten Aktes von Shakespeares Drama. Verfolgen wir aber den ganzen Satz im einzelnen, so dürfte den Komponisten hierbei ein ähnlicher Ideengang geleitet haben, wie ich im folgenden versuchen will, nach meiner Auffassung seines Tonwerkes hier in Worten wiederzugeben.

1.

Romeo allein. — Seine Trauer.

(Andante malinconico e sostenuto.)

Der alte Capulet feiert zu Verona ein großes Fest,

> Ein Gastgebot, von alters hergebracht,
> Und lud darauf der Gäste viel zu nacht:
> In seinem stolzen Haus kann man des Himmels Glanz
> Heut nacht verdunkelt sehn durch ird'scher Sterne Tanz.
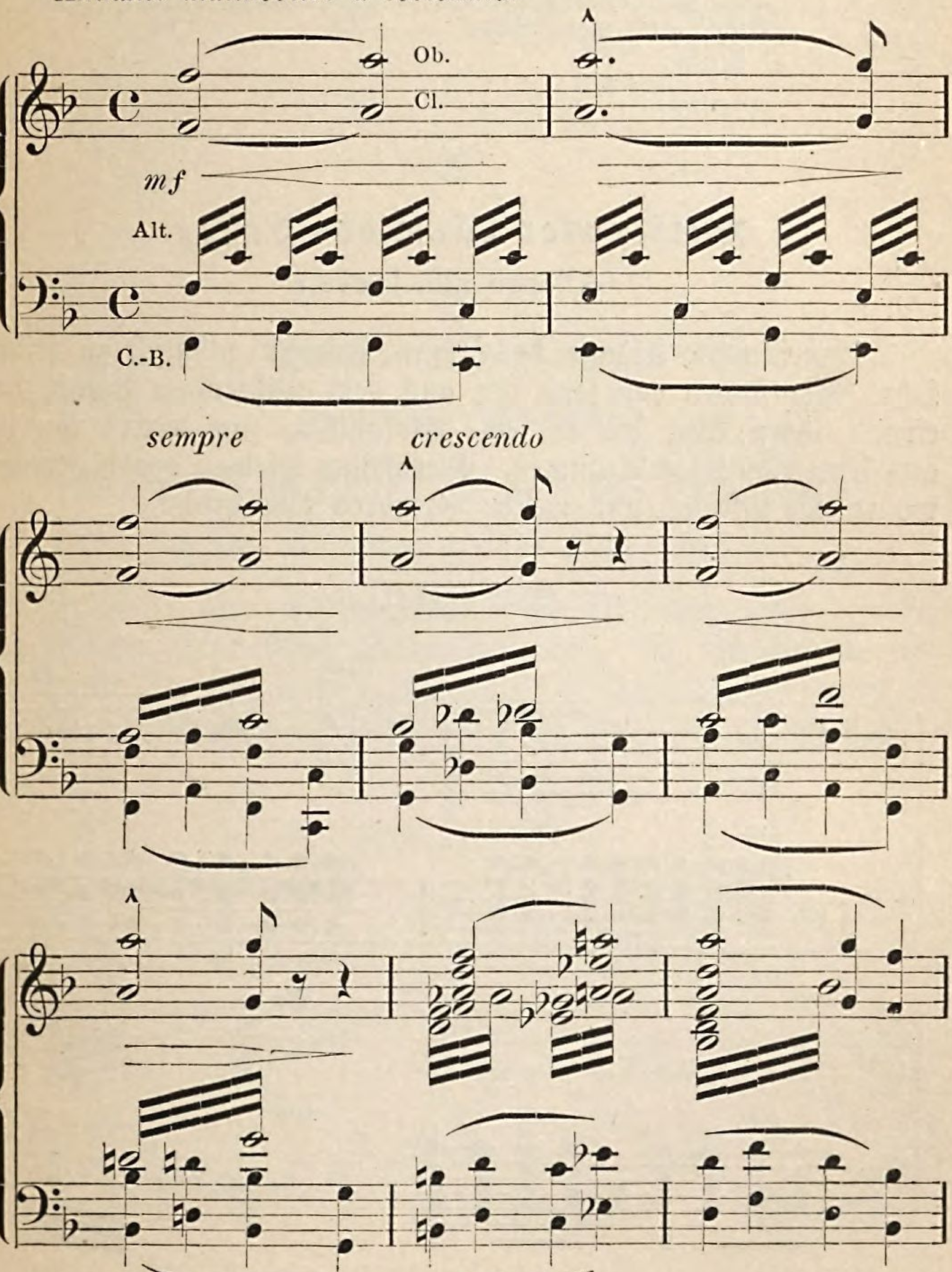
Auch Romeo wagte es, durch seine Freunde überredet, unterm Schutz der Maskenfreiheit den Palast seines alten Todfeindes zu betreten. Kaum hatte er aber Julia im Festgewühl erblickt, als er in heftiger Liebe zu ihr entbrannte. Doch erfährt er nur zu bald, daß Julia die einzige Tochter des alten Capulet sei, die er nur hoffnungslos lieben kann:

> Sie eine Capulet? O teurer Preis! Mein Leben
> Ist meinem Feind als Schuld dahingegeben!

Darum floh er in die stille Nacht hinaus, um allein, fern von der lauten Welt, seine Trauer verbergen zu können. Trübe Ahnungen schwerer künftiger Leiden steigen in seiner Seele auf:

Beispiel I.

Andante malincolico a sostenuto.



Mein Herz erbangt
Und ahnet ein Verhängnis, welches, noch
Verborgen in den Sternen, heute nacht
Bei dieser Lustbarkeit den furchtbar'n Zeitlauf
Beginnen, und das Ziel des lästigen Lebens,
Das meine Brust verschließt, mir kürzen wird
Durch irgend einen Frevel frühen Todes!
Doch er, der mir zur Fahrt das Steuer lenkt,
Richt' auch mein Segel — — —
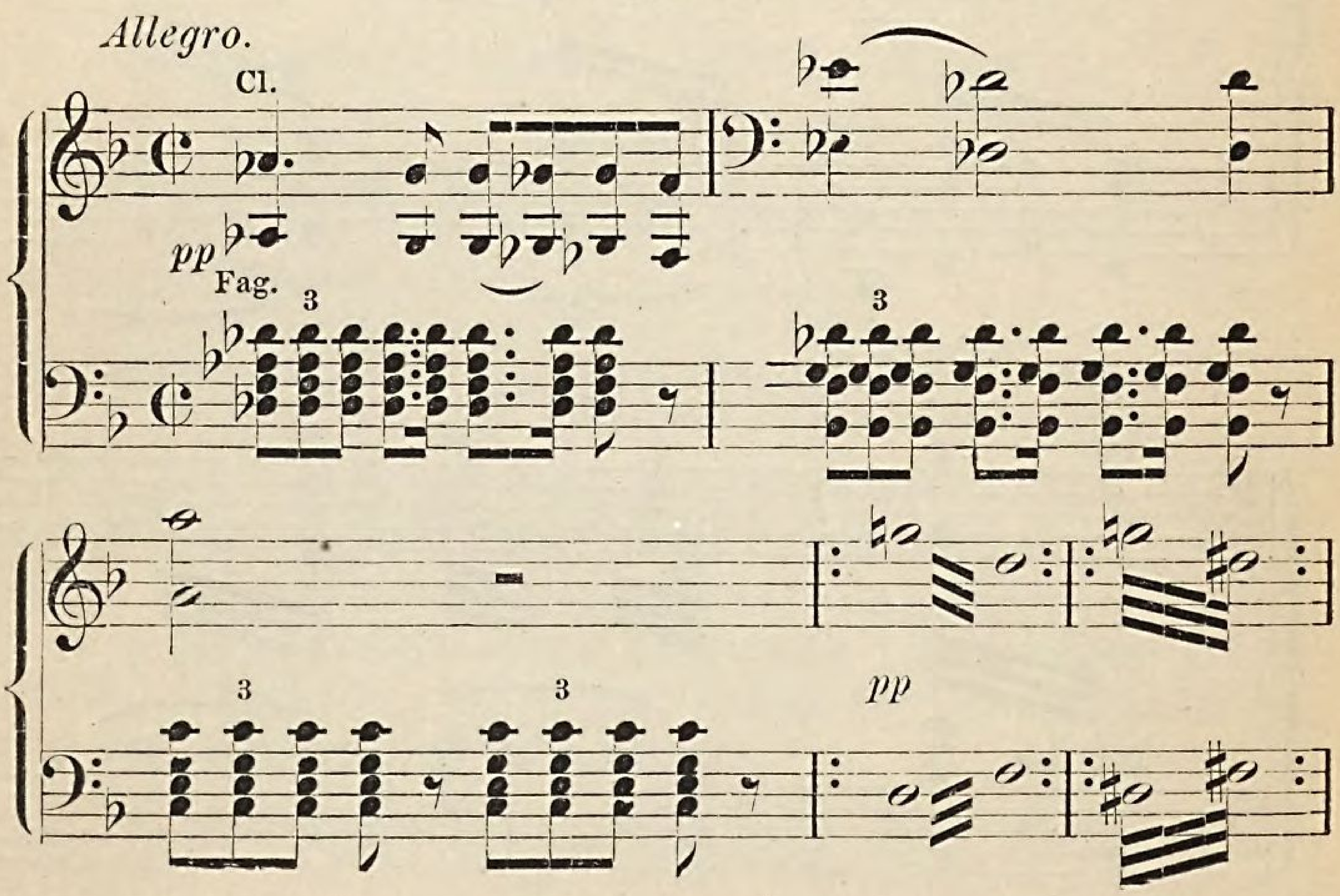
2.
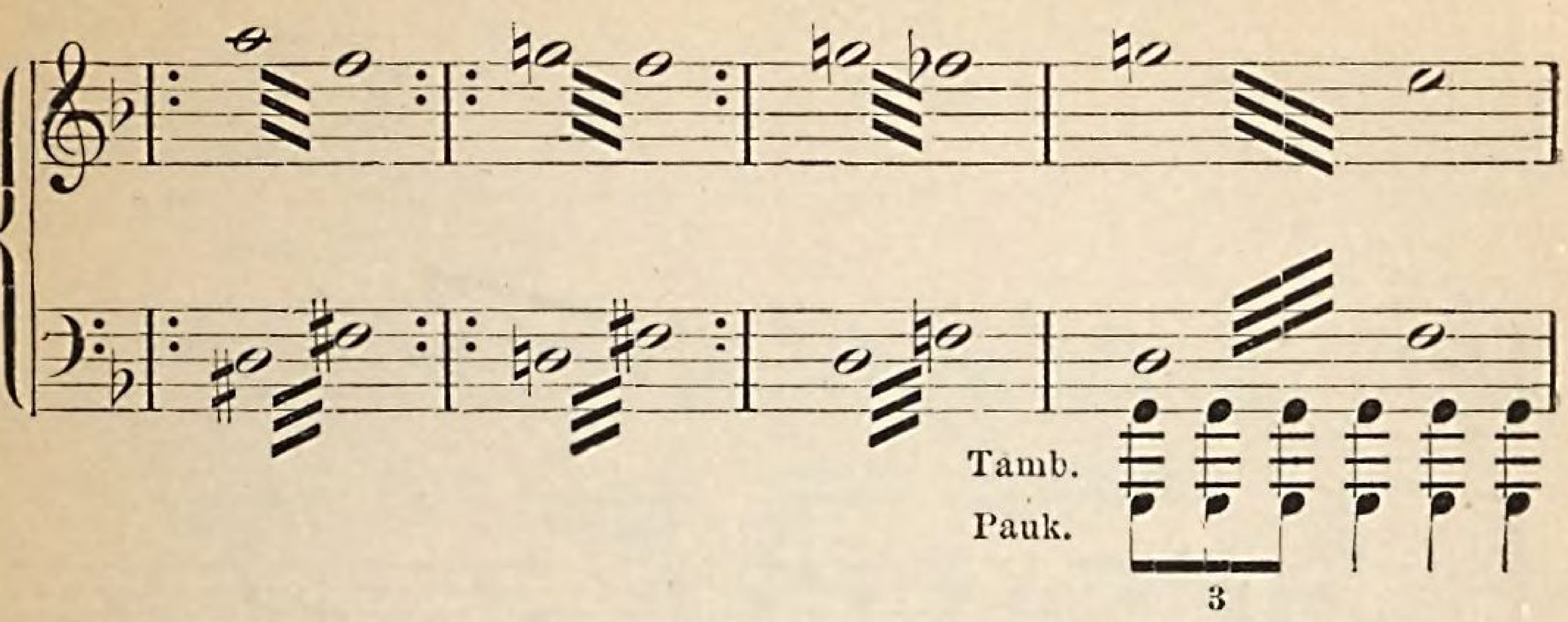
Entfernter Lärm des Festes.

(Allegro alla breve.)

Unbestimmte Klänge des Festes dringen plötzlich zu seinem Ohr. Sie finden von fern her, aus dem glänzenden Palast, vereinzelt ihren Weg bis in seine Einsamkeit, und wecken ihn jetzt aus seinen düsteren Träumen. Gewaltsam wird er daran erinnert, wo er sich befindet und welche Gefahren ihm drohn.

Beispiel II.





3.

Romeos Gesang.

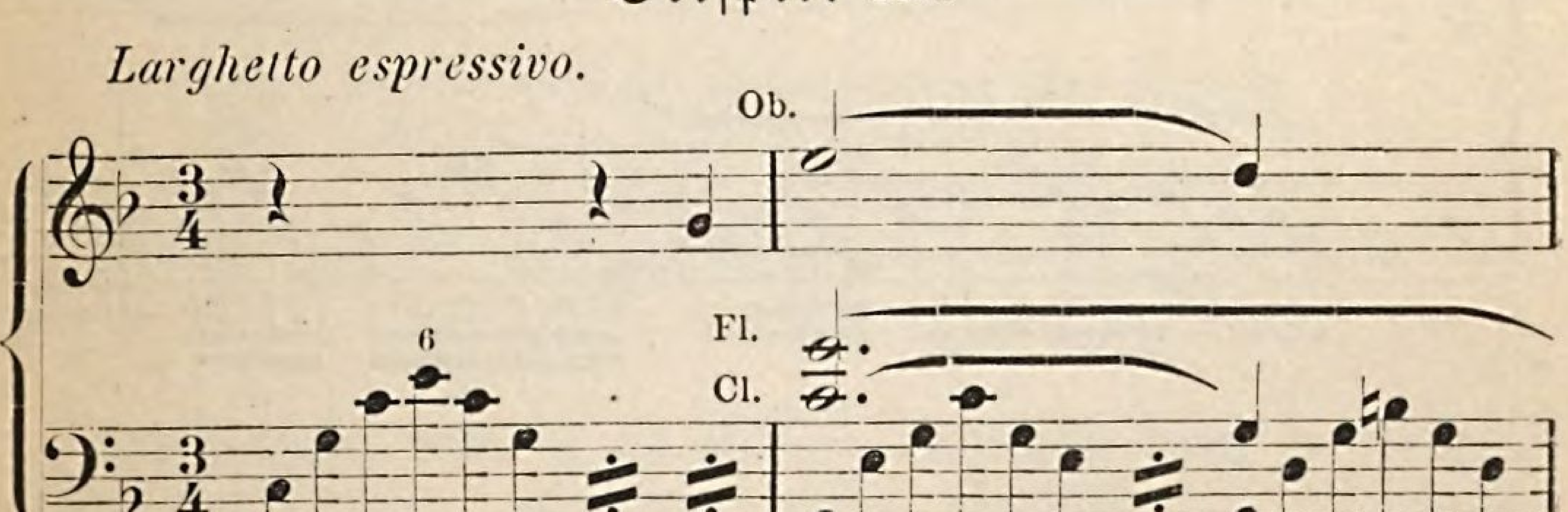
(Larghetto espressivo.)

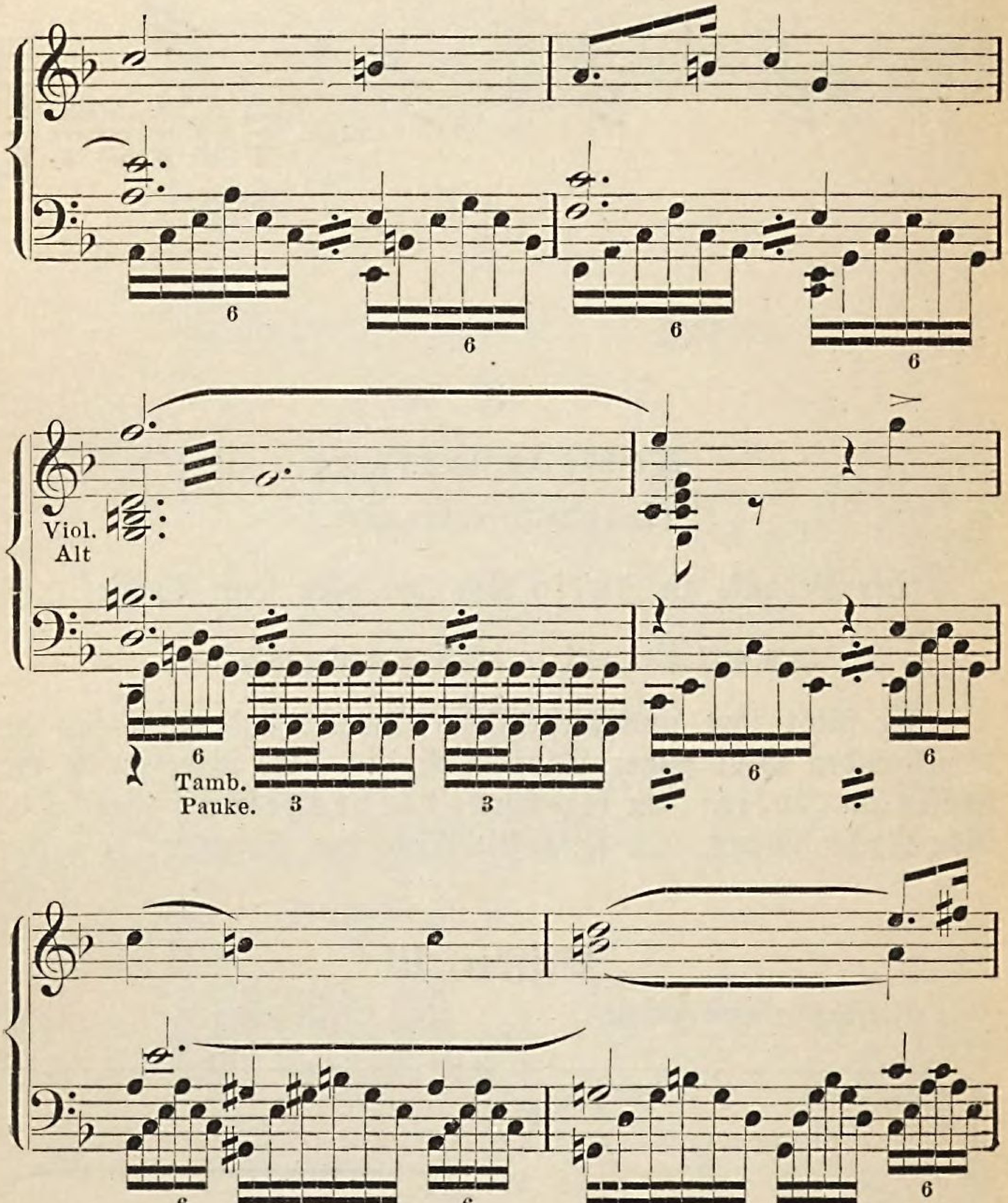
Der Gedanke an Julia läßt ihm aber keine Wahl:
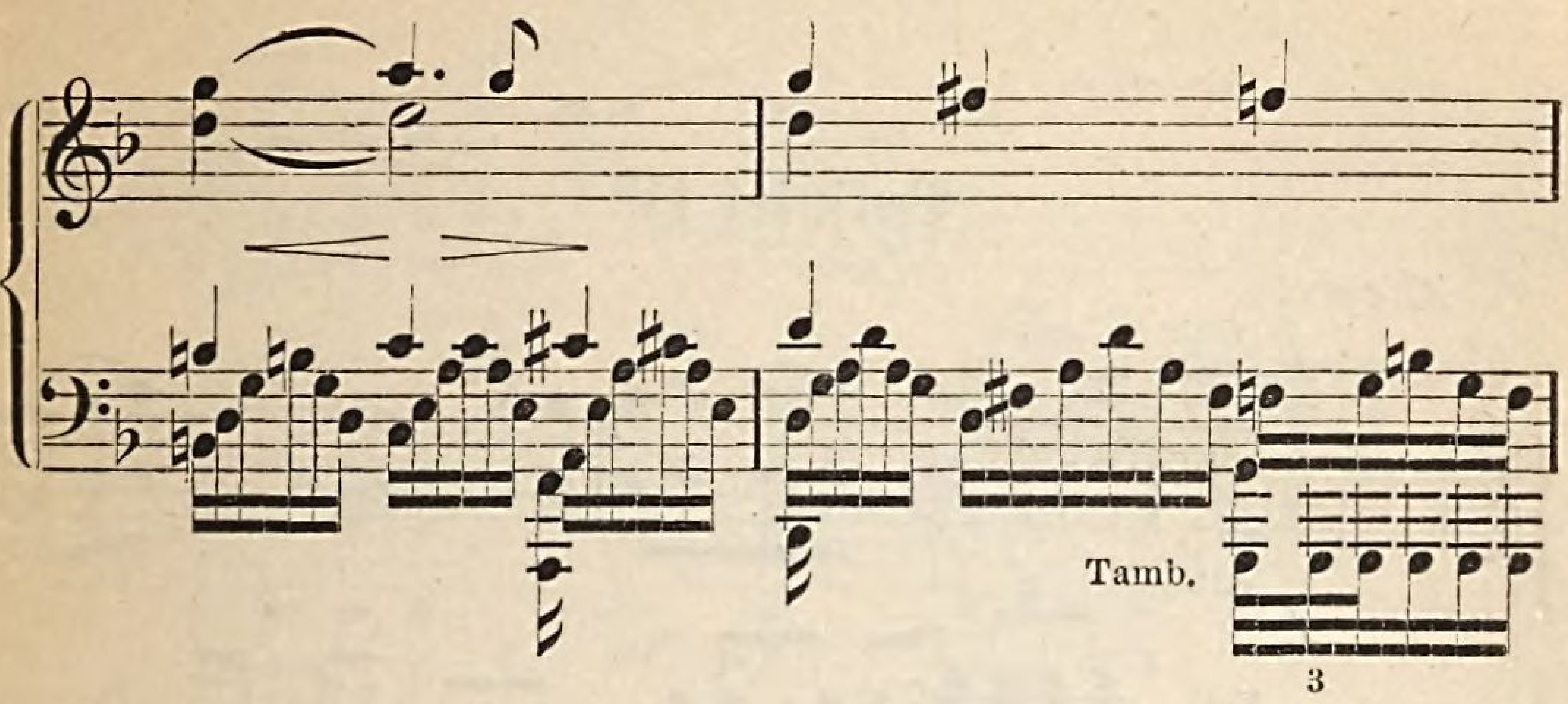
Haß gibt hier viel zu schaffen, Liebe mehr! —

Er fühlt ihre unwiderstehliche Gewalt, und giebt sich der verzehrenden Glut seiner Leidenschaft hin. Er schwelgt im Gedanken an Julia; sein begeisterter Liebesgesang tönt in die stille Nacht hinaus, und feiert die Reize der Einzigen!

Beispiel III.




Viol.
Alt
Tamb.
Pauke.



O, sie nur lehrt den Kerzen, hell zu glühn:
Wie in dem Ohr des Mohren ein Rubin,
So hängt der Holden Schönheit an den Wangen
Der Nacht, zu hoch, zu himmlisch dem Verlangen.
Sie stellt sich unter den Gespielen dar
Als weiße Taub' in einer Krähenschar.
Liebt ich wohl je? Nein, schwör' es ab, Gesicht!
Du sahst bis jetzt noch wahre Schönheit nicht!

4.

Großes Fest bei Capulet.

(Concert et Bal. Allegro appassionato.)
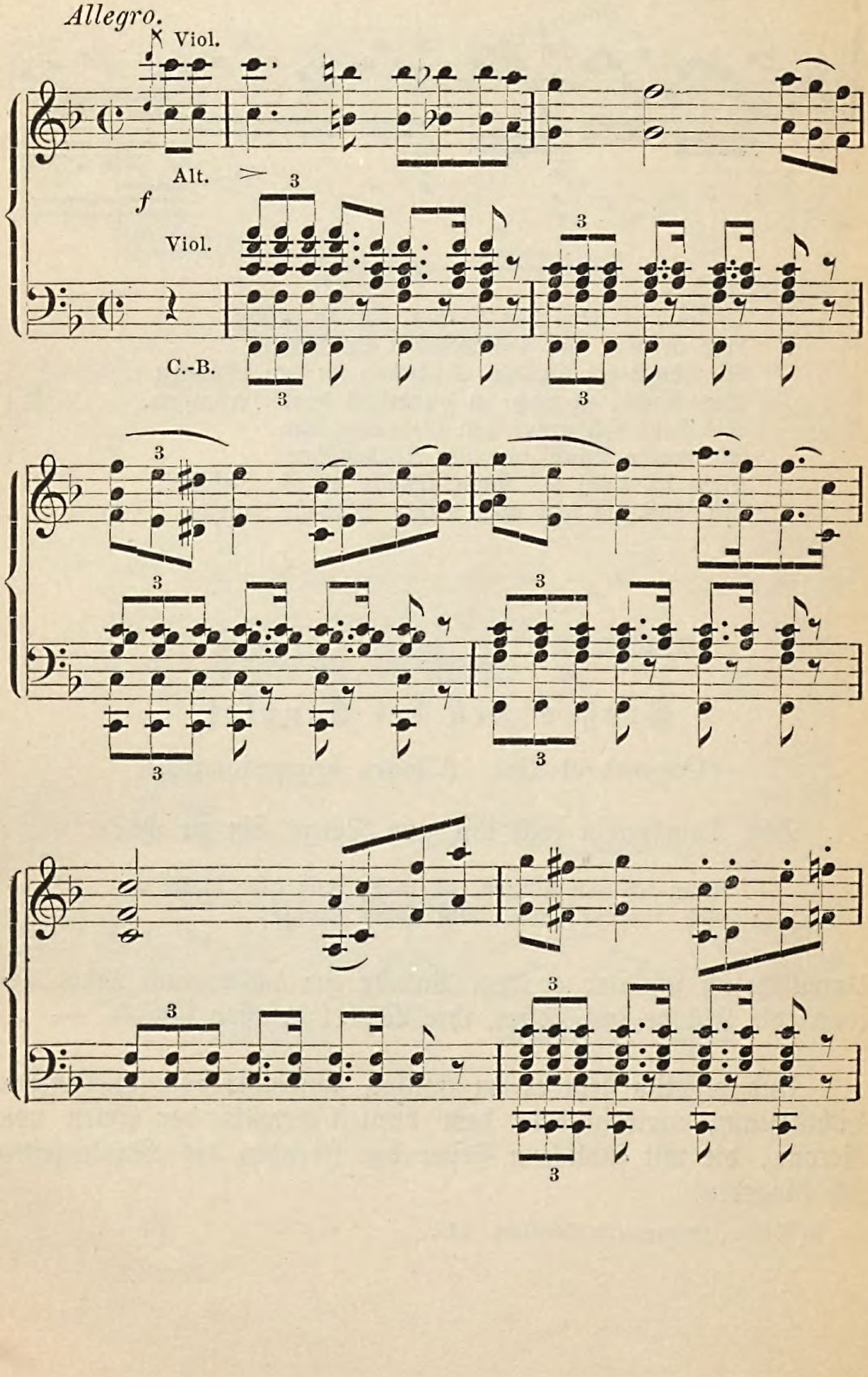
Das Tambourin lockt ihn zum Tanze, hin zu ihr:
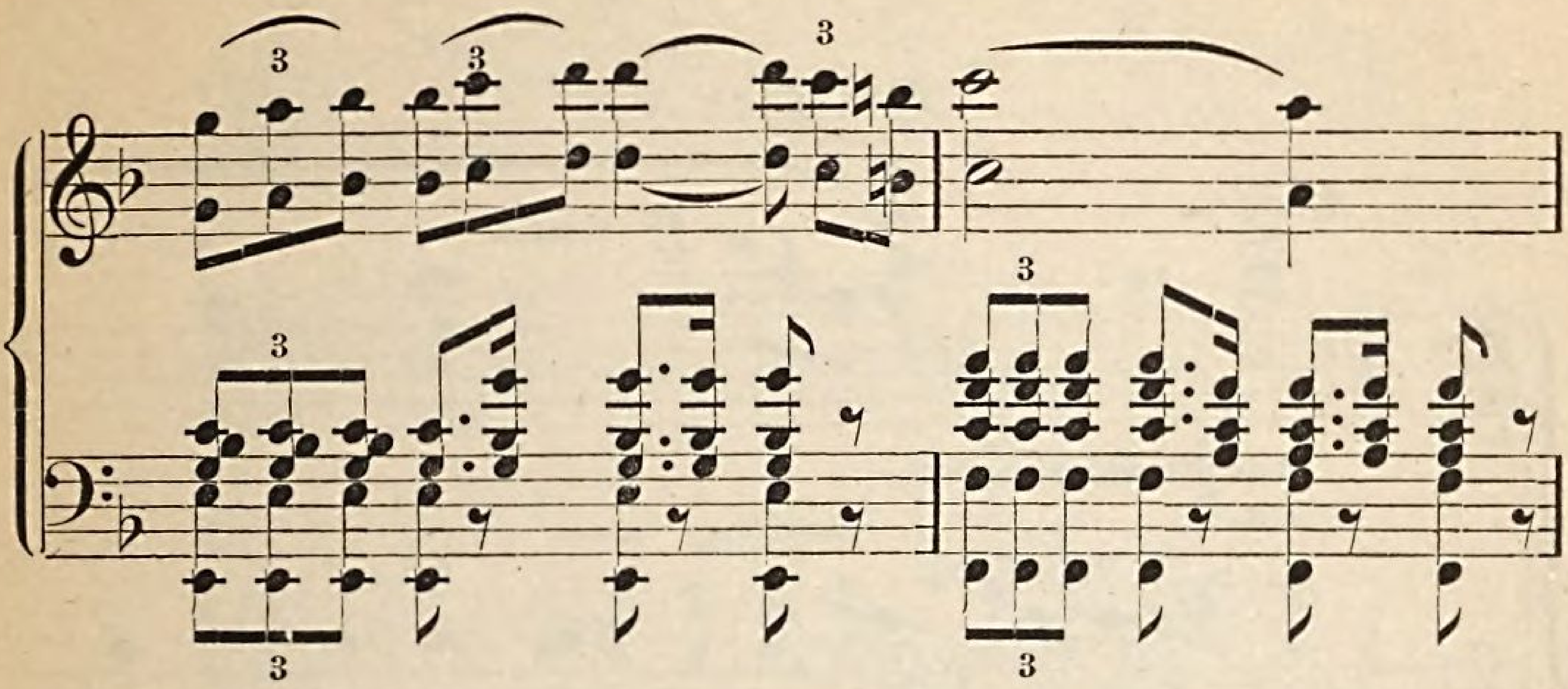
Kann ich von hinnen, da mein Herz hier bleibt?
Geh, frost'ge Erde, suche deine Sonne!

Unwillkürlich schreitet er dem Palaste zu; näher und näher ertönen die Klänge des Festes, ihre Wirbel erfassen ihn — —

Und plötzlich steht er im Ballsal, umstrahlt vom blendenden Lichterglanz, umwogt von dem bunten Gewühl der Edlen von Verona, die mit südlichem Feuer den Freuden des Maskenfestes sich hingeben.

Beispiel IV.





Da stürzt sich auch **Romeo** in den Jubel und Wirbel des Festes, dessen keckes Motiv unwiderstehlich zum Lebensgenuß lockt, aber durch einen edlen Geist in den Schranken des Schönen und Geziemenden gehalten wird. Leidenschaftlich und hastig sucht er seine **Julia**.

Endlich findet er sie im Gewühl des Tanzes. Sein Herz jauchzt laut auf; er dringt in ihre Nähe, hastig gesteht er ihr die Liebesglut, die sie in seinem Herzen unauslöschlich entzündete:

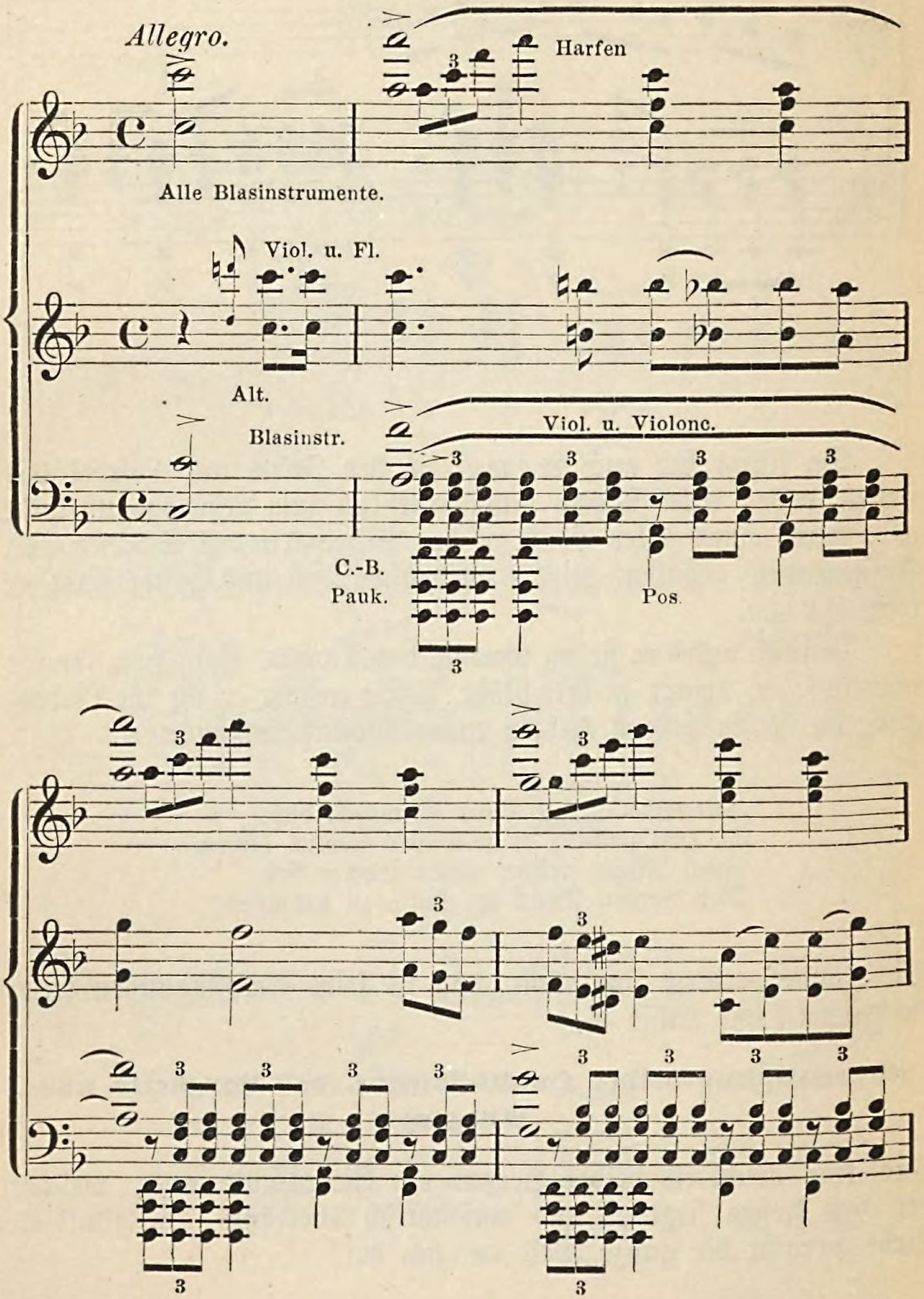
> Entweihet meine Hand verwegen dich,
> O, Heil'genbild, so will ich's lieblich büßen.
> Zwei Pilger neigen meine Lippen sich,
> Den herben Druck im Kusse zu versüßen!

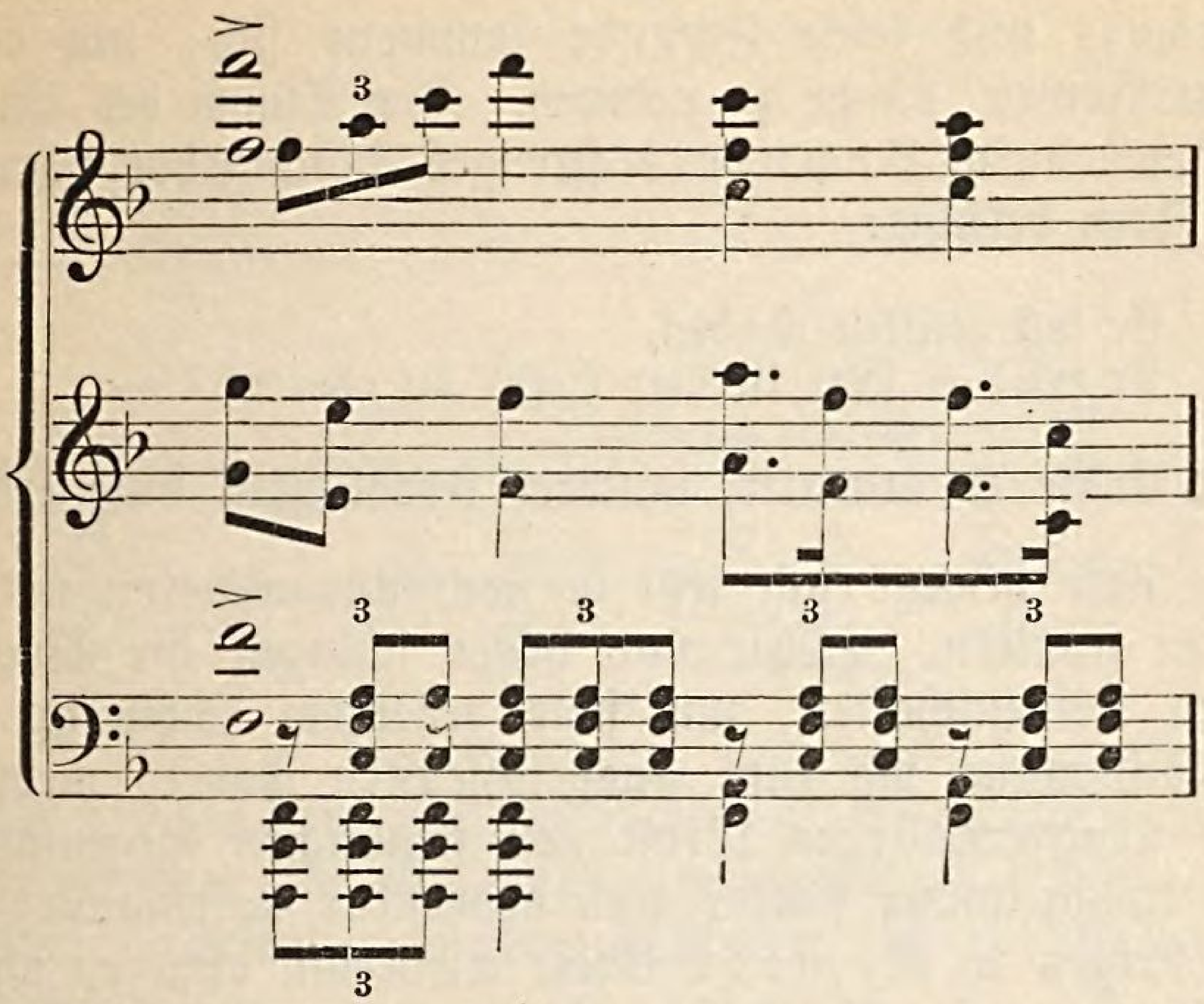
Die Holde verbirgt ihm nicht, daß sie seine Empfindungen teilt; sie duldet seine Küsse —

(Vereinigung beider Haupt-Motive, das Larghetto und Allegro)

Und nun bricht in beider Herzen ein Liebesjubel aus, welcher den des Festes siegreich und majestätisch übertönt. Die glückliche Liebe vergißt die ganze Welt um sich her!

Beispiel V.

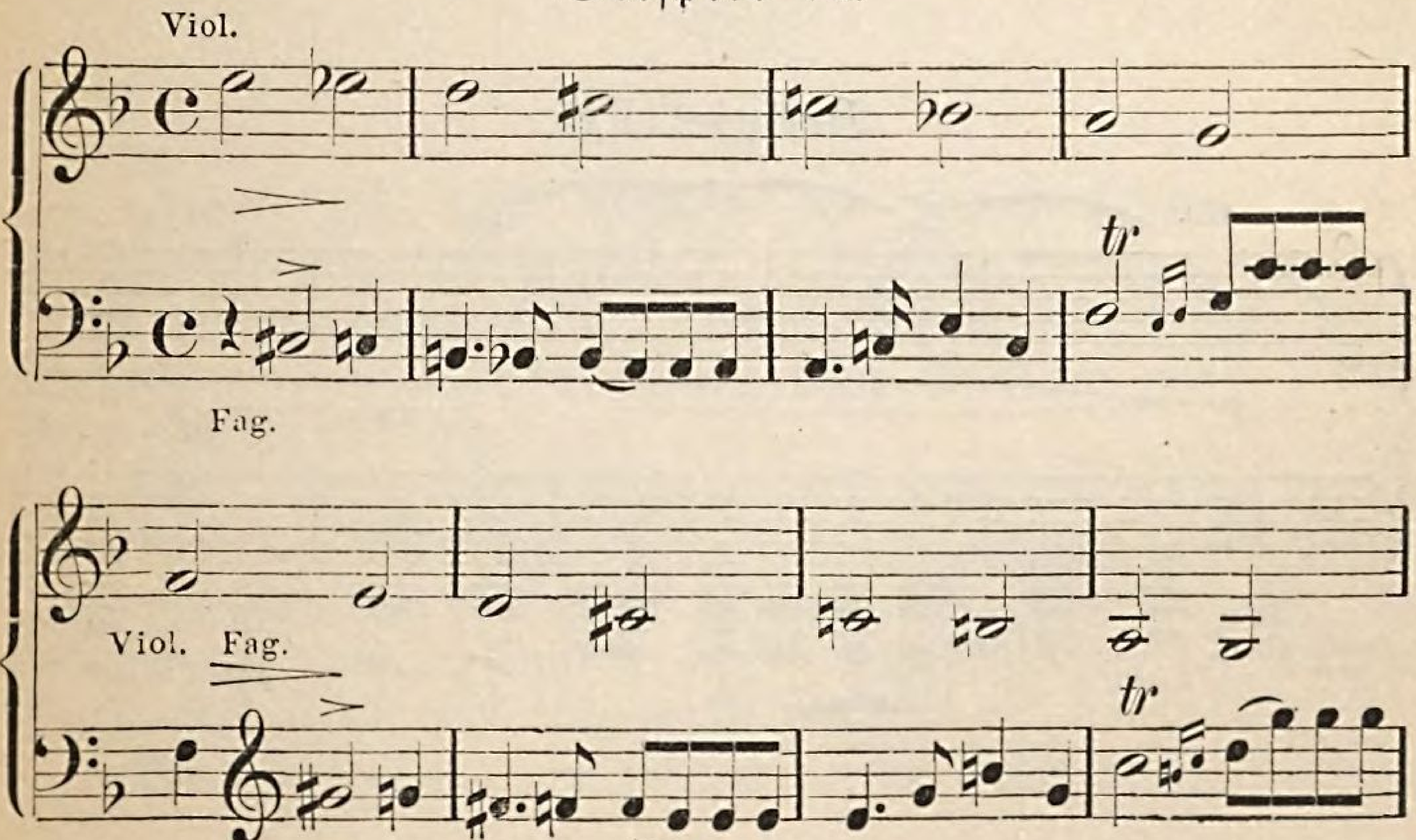

Allegro.
Harfen
Alle Blasinstrumente.
Viol. u. Fl.
Alt.
Blasinstr.
Viol. u. Violonc.
C.-B.
Pauk.
Pos.



Das Fest aber, das sie ungestört sich nahen und sprechen ließ, trennt auch die Liebenden wieder. Der grimme *Tybalt* hat *Romeo* erkannt:

> Nach seiner Stimm' ist dies ein Montague.
> Holt meinen Degen her! — Was? wagt der Schurk',
> Vermummt in einer Fratze herzukommen
> Zu Hohn und Schimpfe gegen unser Fest?
> Fürwahr, bei meines Stammes Ruhm und Adel!
> Wer tot ihn schlüg', verdiente keinen Tadel.

Beispiel VI.



Tybalt und seine Freunde sammeln sich, um an dem „Schurken Romeo" Rache zu nehmen. Der Sturm des Unwillens wird diesmal durch Capulets strenges Machtgebot bezwungen, der voll Zorn befiehlt:

Er soll gelitten werden,
Er soll! — Wer ist hier Herr? du oder ich? —

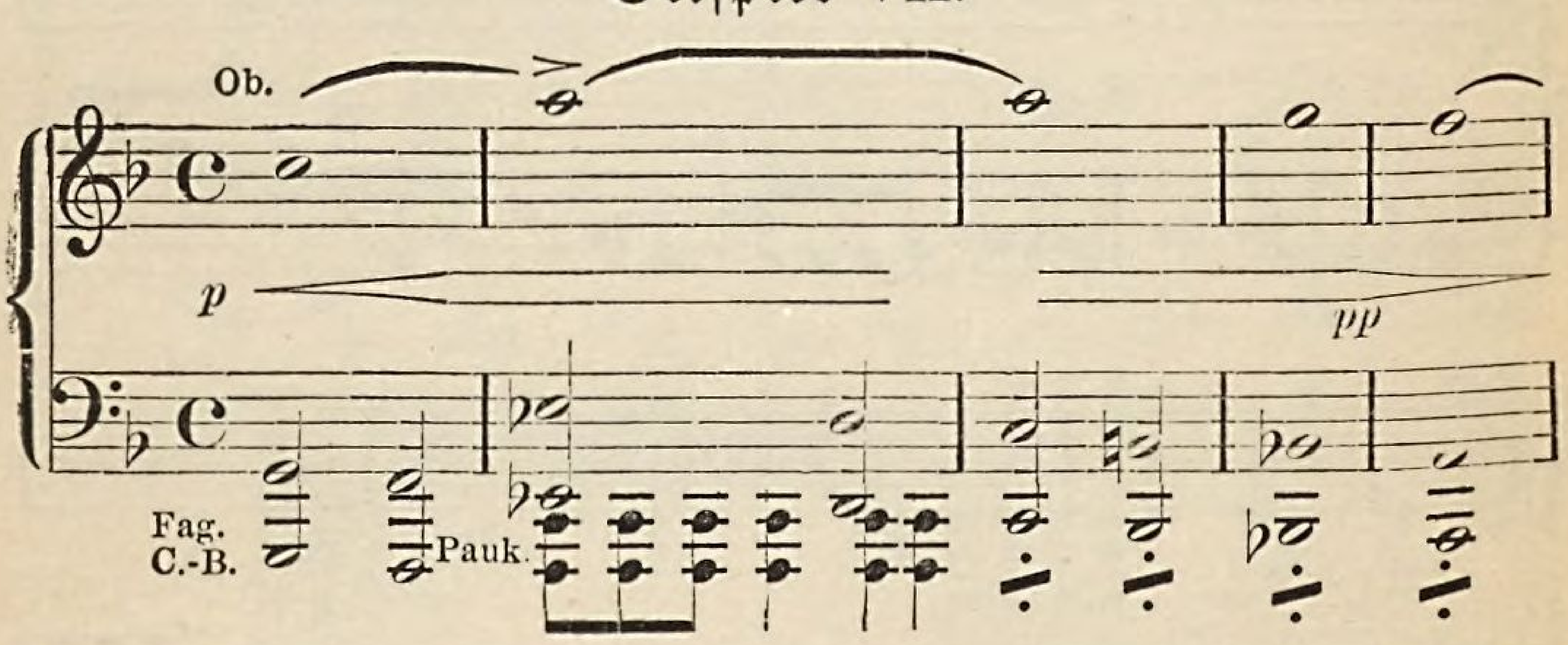
und seine Gäste zu erneuter, lauterer Fröhlichkeit anfeuert.

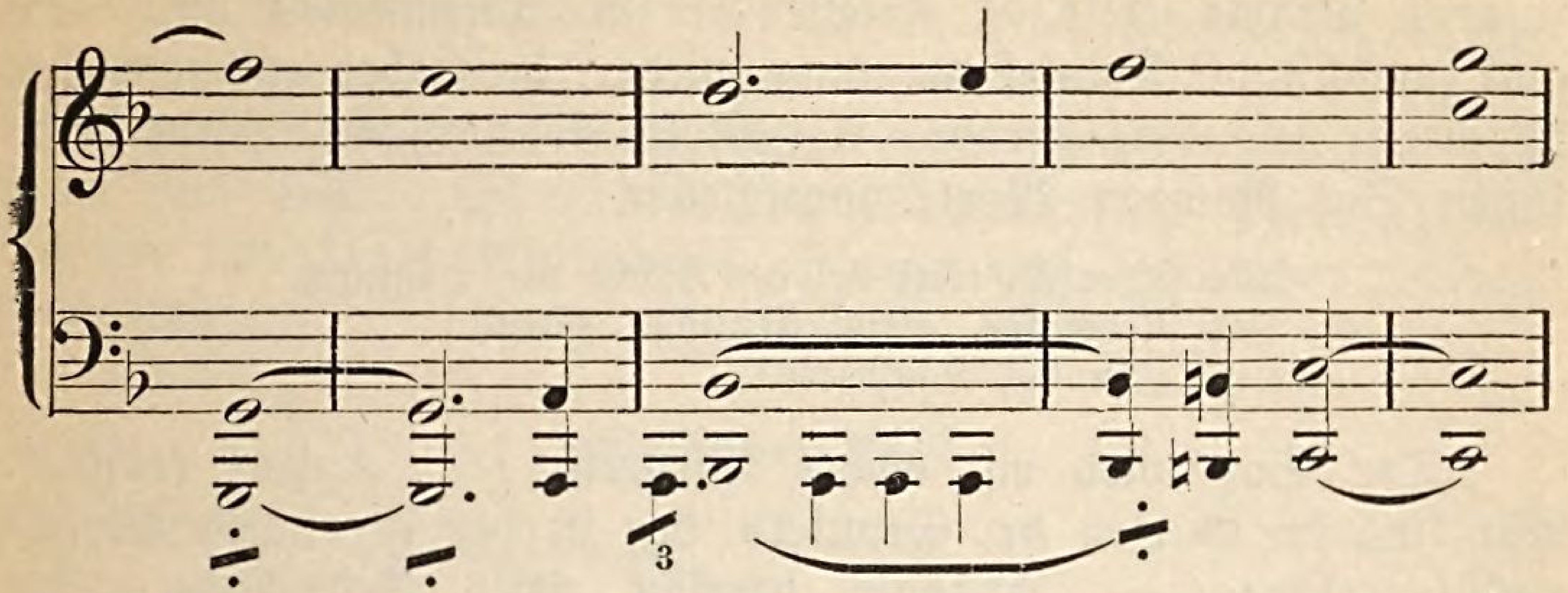
Das Fest bewegt sich jetzt in noch stürmischeren und ungebundeneren Formen. Höher und höher schlagen die Wogen der entfesselten Leidenschaften, mit stets erneutem Schwung steigert sich die Stimmung bis zum ausgelassensten Jubel, mehrt aber auch den langverhaltenen Groll der feindlichen Gegensätze, die wild und trotzig immer stärker und drohender aufeinander treffen.

Da steigen in Romeos Seele wiederum düstere, ahnungsvolle Schatten auf. Er sucht aufs neue die Einsamkeit, und es gelingt ihm, unbemerkt in den stillen Garten zu entweichen, wo Julia seiner wartet. Mitten durch die rauschenden Klänge ertönt plötzlich seine vor Wehmut zitternde Stimme, ein Echo von Julias Worten:

So ein'ge Lieb' aus großem Haß entbrannt!
Ich sah zu früh, den ich zu spät erkannt!
O, Wunderwerk! Ich fühle mich getrieben,
Den ärgsten Feind aufs zärtlichste zu lieben!

Beispiel VII.





Die Wogen der Lust weichen auf Augenblicke scheu zurück, um mit erhöhter Stärke schnell zurückzukehren, über der fernen Liebesklage brausend zusammenzuschlagen und die einsame Stimme zu verschlingen.

So — im ungelösten Gegensatz der hoffnungslosen, und doch unvergänglichen Liebe, gegenüber dem lauten, bunten Treiben einer genußsüchtigen und stets sich bekämpfenden Welt — endet dieses reiche Instrumentalbild, und läßt uns Romeo für Augenblicke vergessen, um im folgenden Satz uns sein Liebesglück mit Julia um so reiner und ungestörter, in vollen Zügen, mitempfinden zu lassen. — — —

IV.

Liebes-Szene.

„Fragen Sie mich, welchem von meinen Stücken ich den Vorzug vor allen übrigen gebe," — schreibt Berlioz in einem Briefe — „so antworte ich: Meine Ansicht ist die der meisten Musiker — die Liebesszene aus Romeo und Julia ist mein Liebling."

Man könnte diese Antwort fast aus den Tönen heraus hören! Aus diesem Adagio spricht eine Herzenswärme, eine Innigkeit, welche der Liebeshymne Shakespeares ebenbürtig ist. Die Instrumente sprechen eine so beredte Sprache, daß des Dichters Worte aus ihnen uns entgegenklingen.

Die „Liebesszene" schließt sich an die Balkonszene in Shake-

speares Drama (Akt II Szene 2) im allgemeinen an. Sie gibt zunächst die Total-Stimmung wieder, hebt aber auch einzelne Momente besonders hervor. Als Motto könnte man diesem herrlichen Satz Romeos Worte voranstellen:

> Wie silbersüß tönt bei der Nacht die Stimme
> Der Liebenden, gleich lieblicher Musik
> Dem Ohr des Lauschers!

Der Satz wird mit einem Allegretto ($^6/_8$, A dur) eröffnet. Wir sind im Garten der Capulets, der in der herrlichen Mondnacht erglänzt — ringsum herrscht tiefes Schweigen. Im äußersten Pianissimo beginnt das Orchester mit langgehaltenen Akkorden der Streichinstrumente in tiefen Lagen, nur leise unterstützt von Flöten und Hörnern. Ein einsames Horn schleicht in Sekundenschritten leise umher. Plötzlich erschallen Stimmen „hinter der Szene" — Berlioz hat sich hier in die Situation so lebhaft versenkt, daß er völlig dramatisch wird — es sind die vom Balle heimkehrenden Gäste der Capuletti. Sie trällern Reminiszenzen der Ballmusik — aber in anderer Taktart, in verändertem Rhythmus, — ein feiner Zug des Komponisten, um die nicht mehr ganz zurechnungsfähige Stimmung der vom Feste Heimkehrenden zu charakterisieren*).

Der Gesang verhallt — das Adagio beginnt (gleichfalls in A dur $^6/_8$) mit einer träumerischen, in gleichartigem Rhythmus sich wiegenden Figur, welche mit der Hauptfigur der „Träumerei am Bache" in Beethovens Pastoralsymphonie einen verwandten Charakterzug zeigt. Diese kontemplative Stimmung hält 19 Takte an.

> Des Sommers warmer Hauch kann diese Knospe
> Der Liebe wohl zur schönen Blum' entfalten. —

Da wird die Figur unruhiger, das Tempo belebter — Julia erscheint auf dem Balkon:

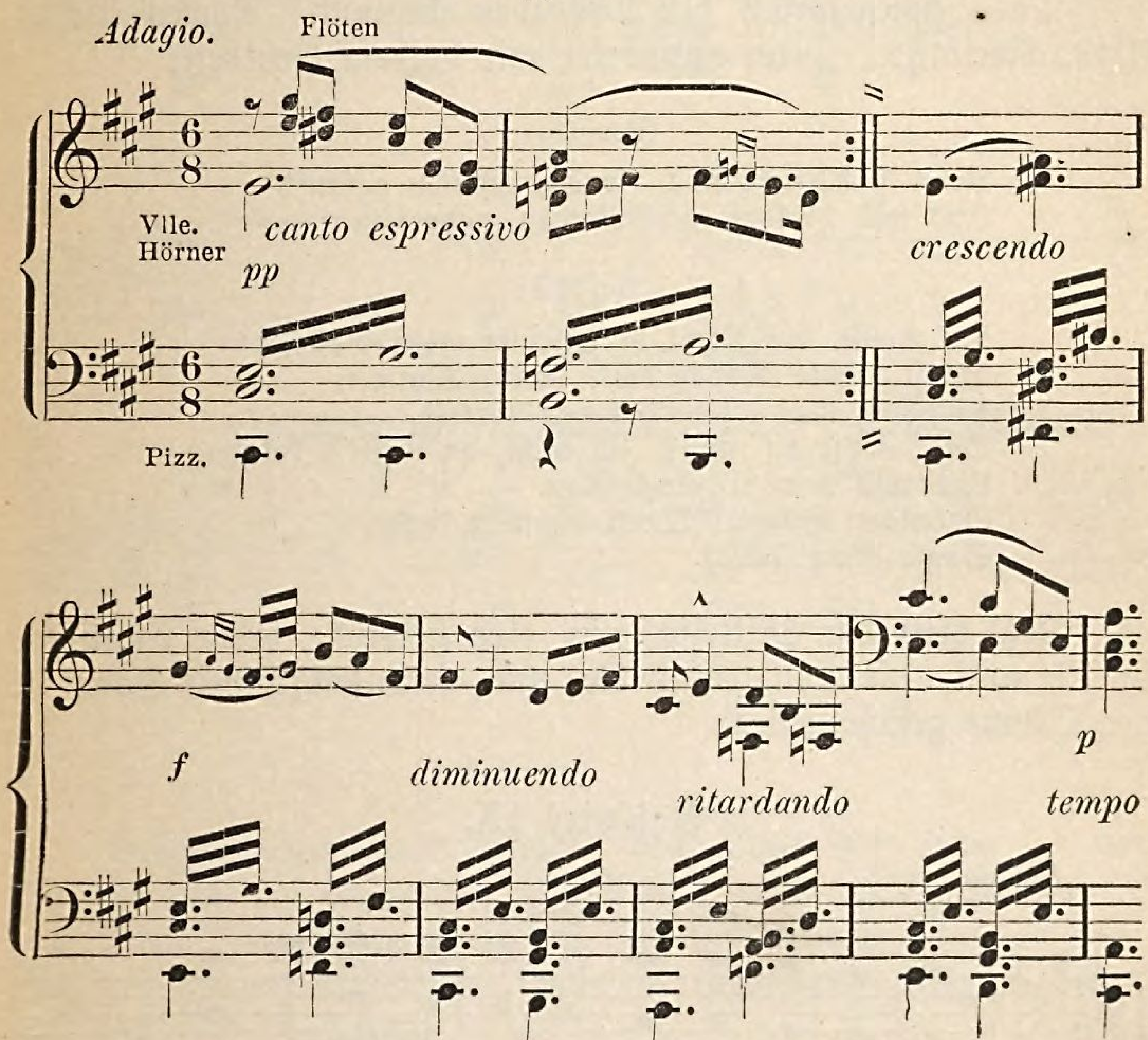
> Geh auf, du holde Sonne! Ertöte Lunen,
> Die neidisch ist, und schon vor Grame bleich,
> Daß du viel schöner bist!
> S i e i s t e s, m e i n e G ö t t i n, m e i n e L i e b e!

---

*) Dennoch würden wir diese Episode gern entbehren. Sie erscheint zu realistisch im Vergleich zu der idealen Stimmung des Hauptsatzes. Bei einer szenischen Aufführung würde diese Stelle von trefflicher Wirkung

Die Streichinstrumente erbeben im tiefen Tremolo, die Tonart wechselt, sie schwankt zwischen Cis moll und A dur, und das herrliche Liebesthema ertönt zum ersten Male, gesungen vom Horn und Cello. Es ist eine zweimal zweitaktige Periode, verbunden mit einer fünftaktigen Phrase voll glühender Leidenschaftlichkeit:

Beispiel VIII.



Dann sinkt die Stimmung, wie betrachtend, in ihre erste ruhige Bewegung wieder zurück — aber nur für kurze Zeit (13 Takte), um einer bittenden, drängenden Figur zu weichen:

sein, im Konzertsaal wirkt sie eher störend. Man kann diese 80 Takte auch bequem streichen. Denn die Tonart bleibt dieselbe und der Übergang vom Allegretto zum Adagio vollzieht sich ohne allen Zwang.

O sprich noch einmal, holder Engel!
Denn über meinem Haupt erscheinest du
Der Nacht so glorreich, wie ein Flügelbote
Des Himmels dem erstaunten, über sich
Gekehrten Aug' der Menschensöhne!

Und sie spricht noch einmal, diesmal noch heller, reiner. — Das Liebesthema steht jetzt in C dur, und führt zu einem Agitato ($^2/_4$) in derselben Tonart hinüber.

Das Zwiegespräch der Liebenden beginnt. Romeo spricht (Cello-Recitativ), Julia antwortet mit holdem Erbeben:

Romeo:
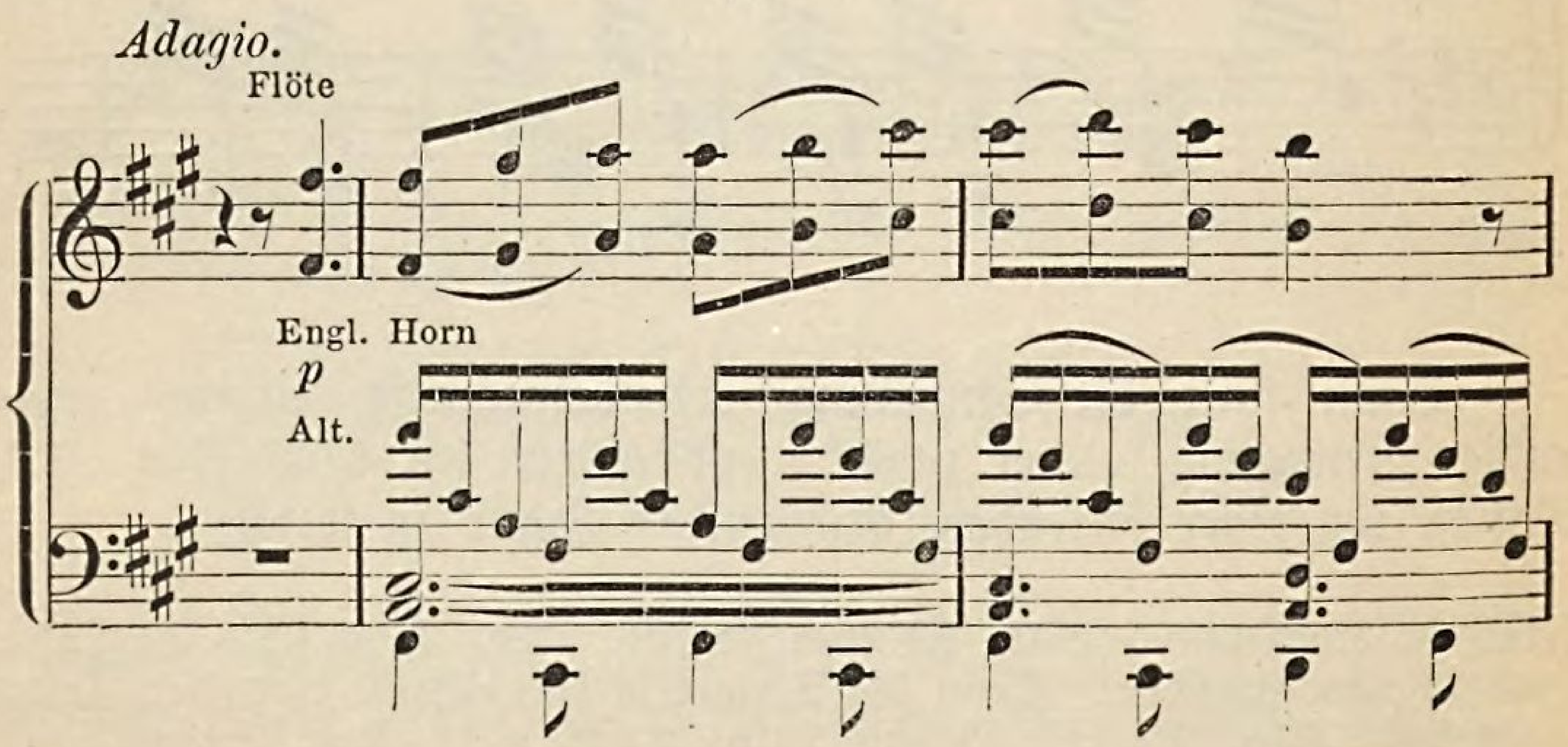
Nenn Liebster mich, so bin ich neu getauft
Und will hinfort nicht Romeo mehr sein! — — —

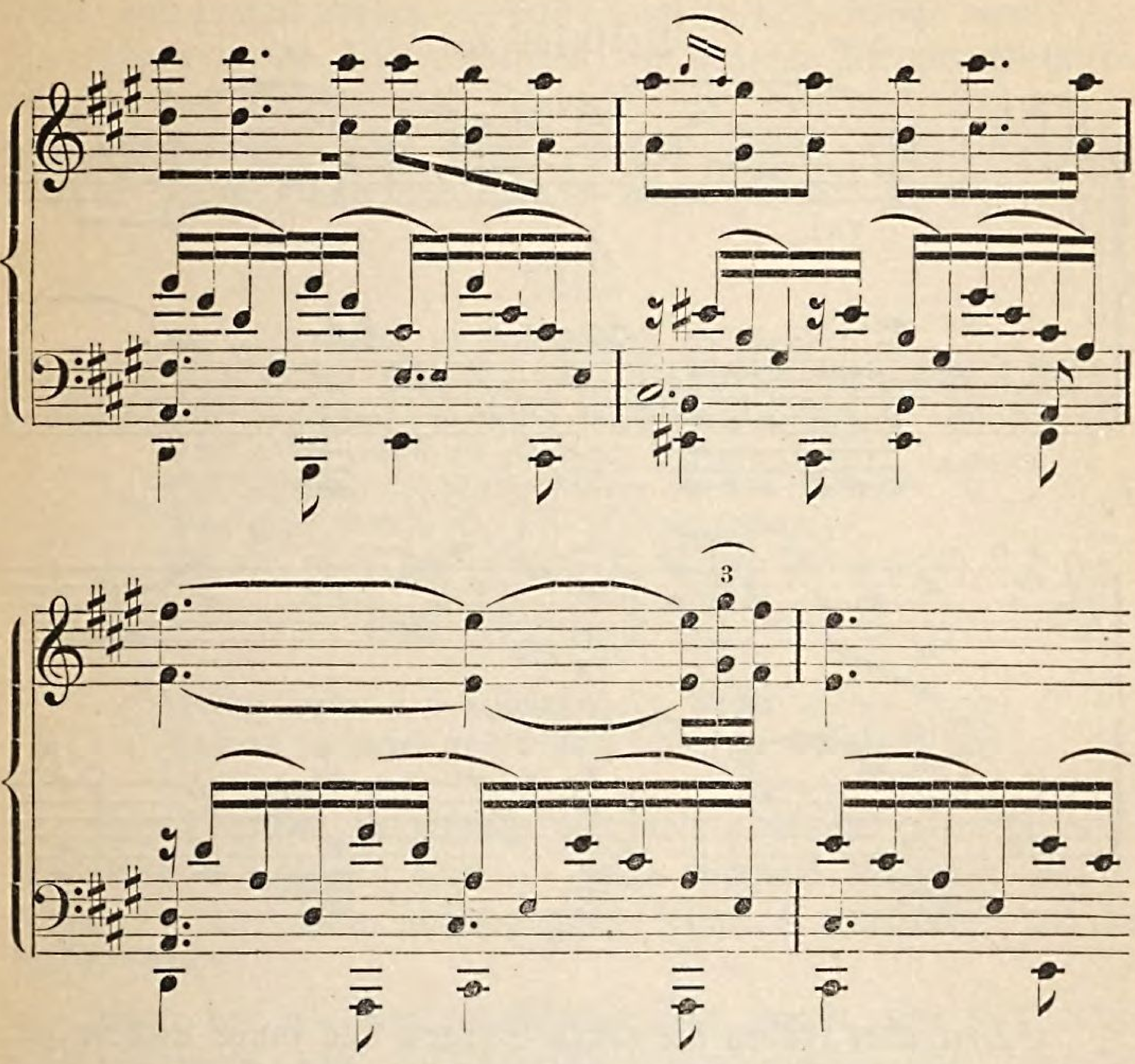
Julia:

Du weißt, die Nacht verschleiert mein Gesicht,
Sonst färbte Mädchenröte meine Wangen
Um das, was du mich sagen hörtest.
Sag, liebst du mich? Ich weiß, du wirst's bejahn,
Und will dem Worte trauen. —
O holder Romeo! Wenn du mich liebst,
Sag's ohne Falsch.

Jetzt tritt der Mittelsatz ein, eine herrliche, breite Cantilene in Fis moll, die von der Flöte und dem Englischen Horn in der Oktave geführt wird.

Beispiel IX.
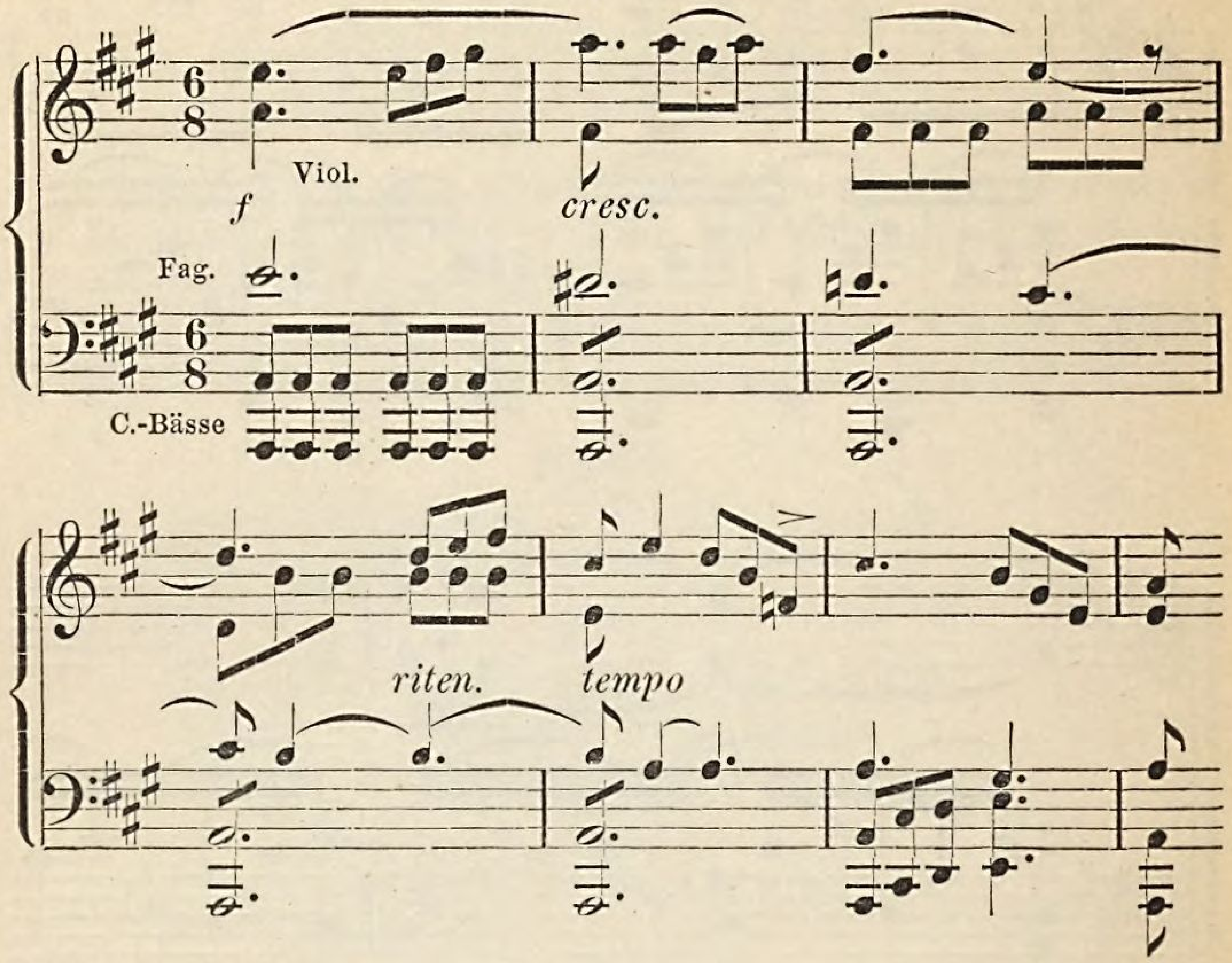




Beide singen, nun vereint, den Preis der Liebe — zwei Seelen und ein Gedanke! Ihr Zwiegespräch geht wiederum in dem einen Liebesthema auf, das jetzt zum dritten Male erscheint, mit gesteigertem Ausdruck, aber in veränderter kürzerer Form, fest und klar in A dur:

Schwör bei deinem edlen Selbst,
Dem Götterbilde meiner Anbetung!

Beispiel X.



Schon aber trüben die ersten Sorgen das junge Liebesglück; eine Ahnung des kommenden Unheils steigt in Julias Seele auf. Das Orchester wird unruhig, beängstigende Synkopen drängen sich zwischen das Motiv:

> Obwohl ich dein mich freue
> Freu' ich mich nicht des Bundes dieser Nacht.
> Er ist zu rasch, zu unbedacht, zu plötzlich;
> Gleicht allzusehr dem Blitz — — —

Aber gleich ist als Trost das Liebesthema wieder da — und alles ist vergessen!

> So grenzenlos ist meine Huld, die Liebe
> So tief ja, wie das Meer. Je mehr ich gebe,
> Je mehr auch hab' ich: beides ist unendlich!

Nun aber schlägt die schwere Trennungsstunde. — Julia drängt Romeo zum Gehen, dann ruft sie ihn zurück; sie geht

selbst, und kommt wieder. — Das Orchester wird immer unruhiger; es erschauert, es eilt vorwärts, es drängt sich immer stärker zwischen das Liebesthema — kann es aber doch nicht trennen. — Der Liebesgesang kehrt immer wieder zurück, noch einmal im vollsten Glanze, dann nur noch in abgebrochenen Phrasen.

Julia:

Es tagt beinah, ich wollte nun, du gingst,
Doch weiter nicht, als wie ein tändelnd Mädchen
Ihr Vögelchen der Hand entschlüpfen läßt,
Und dann zurück es zieht am seidnen Faden;
So liebevoll mißgönnt sie ihm die Freiheit. —
Nun gute Nacht! So süß ist Trennungsweh,
Ich rief wohl gute Nacht, bis ich den Morgen säh'.

Romeo:

Schlaf wohn' auf deinem Aug', Fried' in der Brust!
O, wär' ich Fried und Schlaf, und ruht' in solcher Lust!

Im Orchester vernehmen wir nur noch Liebesseufzer, Abschiedsrufe — Romeo geht — seine Schritte verhallen in der Nacht. — Der Satz schließt ganz leise, er verhaucht wie ein Liebesseufzer.

Klar, wie ein See im Mondenlicht, warm, wie eine italienische Sommernacht, tief innerlich erregt, wie ein schlummernder Vulkan, ist dieser schöne Satz, so schön, wie seit Beethoven keiner ein Symphonie-Adagio geschrieben hat. Auch wenn man nicht weiß, daß er die Gartenszene zu „Romeo und Julia" musikalisch wiedergibt, bleibt er schön. Es ist nicht die Liebe Romeos und Julias, es ist die Liebe überhaupt, die hier gefeiert wird, die Liebe mit all ihren Wonnen und Schmerzen, ihrem Sehnen und Entzücken. Und so ist auch die Schönheit dieses Satzes keine durch das Programm bedingte oder beengte, sondern eine absolute.

V.

Königin Mab, die Fee der Träume.

— „Frau Mab — wer ist sie?“ —
Sie ist der Feenwelt Entbinderin.
Sie kommt, nicht größer als der Edelstein
Am Zeigefinger eines Aldermanns,
Und fährt mit dem Gespann von Sonnenstäubchen
Den Schlafenden quer auf der Nase hin.

Die Speichen sind gemacht aus Spinnenbeinen,
Des Wagens Deck aus eines Heupferds Flügeln,
Aus feinem Spinngewebe das Geschirr,
Die Zügel aus des Mondes feuchtem Strahl;
Aus Heimchenknochen ist der Peitsche Griff,
Die Schnur aus Fasern. Eine kleine Mücke
Im grauen Mantel sitzt als Fuhrmann vorn,
Nicht halb so groß als wie ein kleines Würmchen.
Die Kutsch' ist eine hohle Haselnuß
Vom Tischler Eichhorn oder Meister Wurm
Zurecht gemacht, die seit uralten Zeiten
Der Feen Wagner sind.

In diesem Staat
Trabt sie nun Nacht für Nacht: befährt das Hirn
Verliebter, und sie träumen dann von Liebe;
Des Schranzen Knie, der schnell von Reverenzen,
Des Anwalts Finger, der von Sporteln gleich,
Die schönen Lippen, die von Küssen träumen.
Bald trabt sie über eines Hofmanns Nase,
Dann wittert er im Traum sich Ämter aus.
Bald kitzelt sie mit eines Zinshahns Feder
Des Pfarrers Nase, wenn er schlafend liegt:
Von einer bessern Pfründe träumt ihm dann.
Bald fährt sie über des Soldaten Nacken:
Der träumt sofort von Niedersäbeln, träumt
Von Breschen, Hinterhalten, Damaszenern,
Von manchem klaftertiefen Ehrentrunk;
Nun trommelt's ihm im Ohr; da fährt er auf,
Und flucht in seinem Schreck ein paar Gebete,
Und schläft von neuem ein. — Dies ist die Hexe. —

— „Du sprichst von einem Nichts!“ —
Wohl wahr, ich rede
Von Träumen, Kindern eines müß'gen Hirns,
Von nichts als eitler Phantasie erzeugt,
Die aus so dünnem Stoff als Luft besteht,
Und flücht'ger wechselt, als der Wind!

Ist diese phantastische Erzählung Mercutios nicht das reizendste Modell zu einem Scherzo, das ein Musiker finden konnte? — Berlioz erzählt, daß er diese Bemerkung Mendelssohn machte, als er ihn in Rom kennen lernte, daß er aber sofort es bereute, weil er fürchtete, Mendelssohn werde ihm die Idee vorwegnehmen. — Es ist sehr möglich, daß Mendelssohn dies auch gethan hat. Mehr als eines seiner Scherzi zeigt diesen neckischen Charakter von Elfenspielen; aber Mendelssohn vermied es grundsätzlich, Erklärungen über seine Werke zu geben und seine Ideen zu verraten. So mag die „Fee Mab" in seinen Werken spuken, ohne daß wir es wissen! Sich streng an ein Programm zu halten, lag ohnehin nicht in seiner Art, und so kann wohl Shakespeares Erzählung ihn im allgemeinen angeregt haben, aber im einzelnen gefolgt ist er ihr sicher nicht.

Berlioz aber hat Shakespeares neckische Traumfee mit allen ihren kleinen Bosheiten und ihrem phantastischen Treiben so getreu in Tönen widergespiegelt, daß Poesie und Musik sich hier vollständig ergänzen. Ein wunderbares Tonstück! Ein „Scherzo" im vollsten Sinne des Wortes, wie kein zweites gefunden wird!

Berlioz hat hier wohl sein größtes Meisterstück in der Kunst der Instrumentation gemacht. Daß vor ihm auch nicht annähernd ähnliches dagewesen, ist kein Zweifel; aber in dieser Feinheit der Details, in dieser Miniaturarbeit hat auch kein Nachfolger ihn erreichen können. Das ist alles wie aus Spinnweben und Sonnenstäubchen gewoben; es glänzt, wie Mondlicht auf Tautropfen; es huscht vorbei, es schwirrt und summt, wie Nachtfalter in der Dämmerung. — Die Themata sind äußerst charakteristisch; aber ihr eigenstes Leben, ihre wahre Gestalt und Farbe erhalten sie nur durch die Instrumente, für die sie gedacht sind. Auf dem Klavier klingt manches plump, anderes hart (wegen der vielen durchgehenden Noten im polyphonen Gewebe); im Orchester ist aber alles unsagbar zart, duftig, durchsichtig.

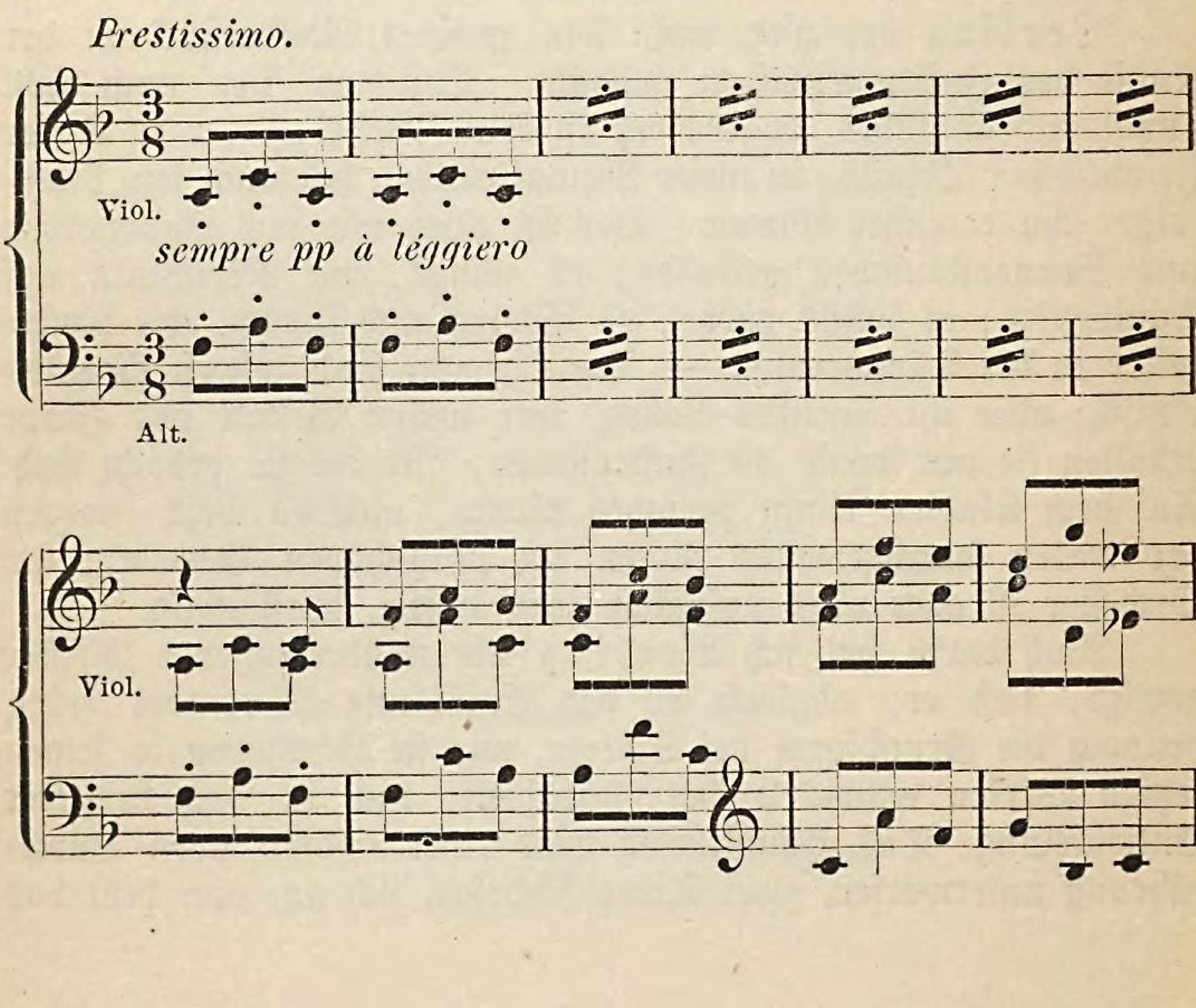
Auch darin hat sich Berlioz als unübertroffener Meister gezeigt, daß er, obgleich er der Erzählung Mercutios folgt, dennoch die Grundform des Scherzo, wie sie Beethoven in seinen letzten Werken entwickelt hat, beibehielt, nur in noch breiterer Entwickelung. Das Hauptthema wird einer erschöpfenden Durchführung unterworfen, zwei Trios schließen sich an, von dem das
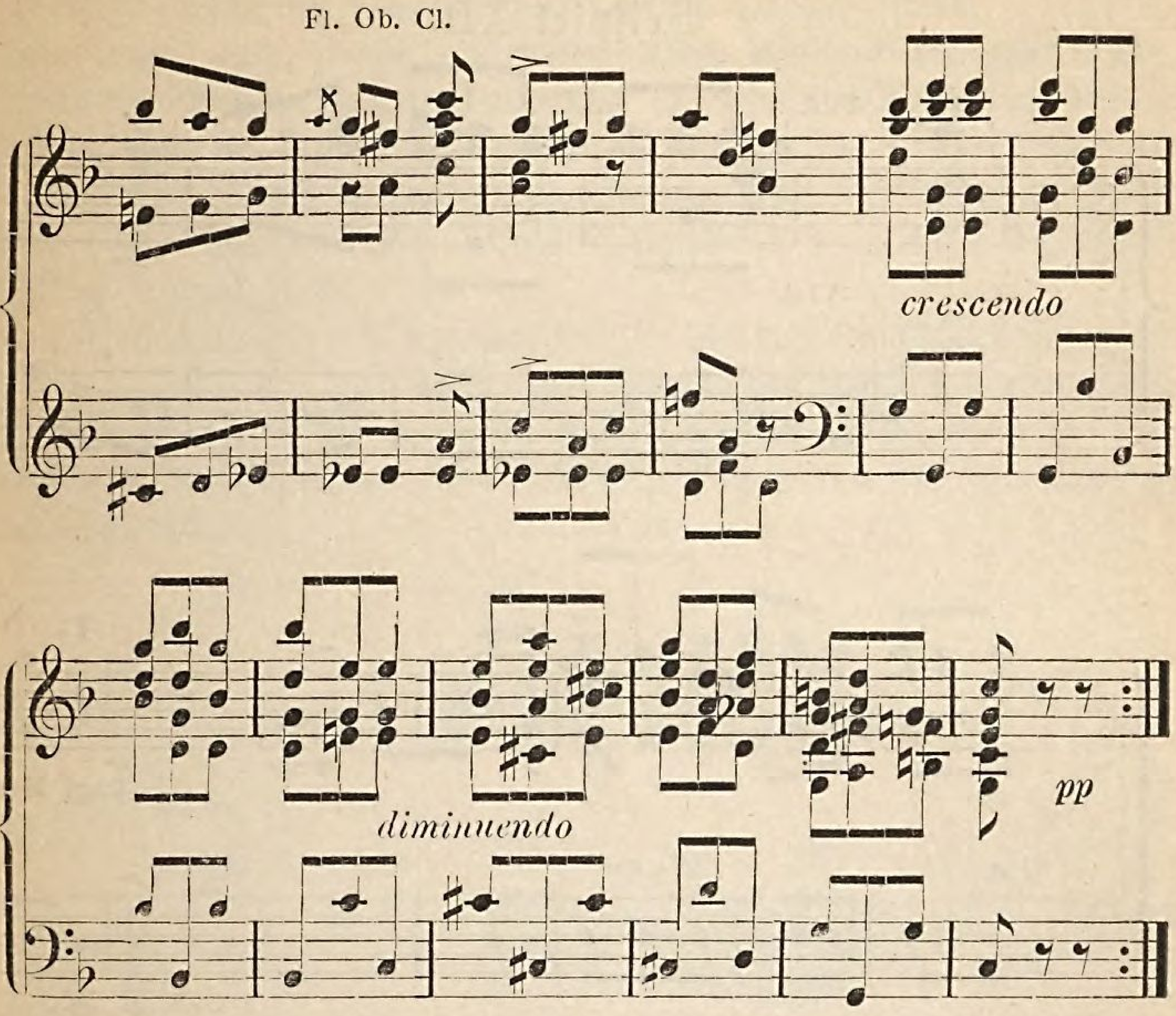
zweite wiederum breit durchgeführt wird; eine große Coda schließt sich an letzteres. Wir unterscheiden, außer mehreren transitorischen Gedanken, fünf getrennte thematische Gruppen.

Die Besetzung ist folgende: 2 große und 1 kleine Flöte, 2 Oboen, 1 Engl. Horn, 2 Klarinetten (in B), 4 Fagotte, 4 Hörner (in F, C, A hoch, Es), 2 Paar Pauken (in C F und Des A), 2 Paar antike Zimbeln (mit Glöckchenton, in B und F), 1 Große Trommel und 1 Becken (als Tamtam), 2 Harfen, erste und zweite Violinen (geteilt), Altviolen, Violoncelle (geteilt), Kontrabässe. — Tempo: prestissimo.

Dem eigentlichen Scherzo geht eine Introduktion von 69 Takten voraus, in welcher schon das erste Hauptthema flüsternd eingeführt wird (mit Sordinen), von lauschenden Fermaten und kleinen Schauern des Streichquartetts unterbrochen. Dann beginnt der erste Teil des Scherzo, eingeleitet durch eine gleichmäßige hin- und herwiegende Violinfigur — der Galopp des Feenwagens, der im Prestissimo zweimal vorüberhuscht.
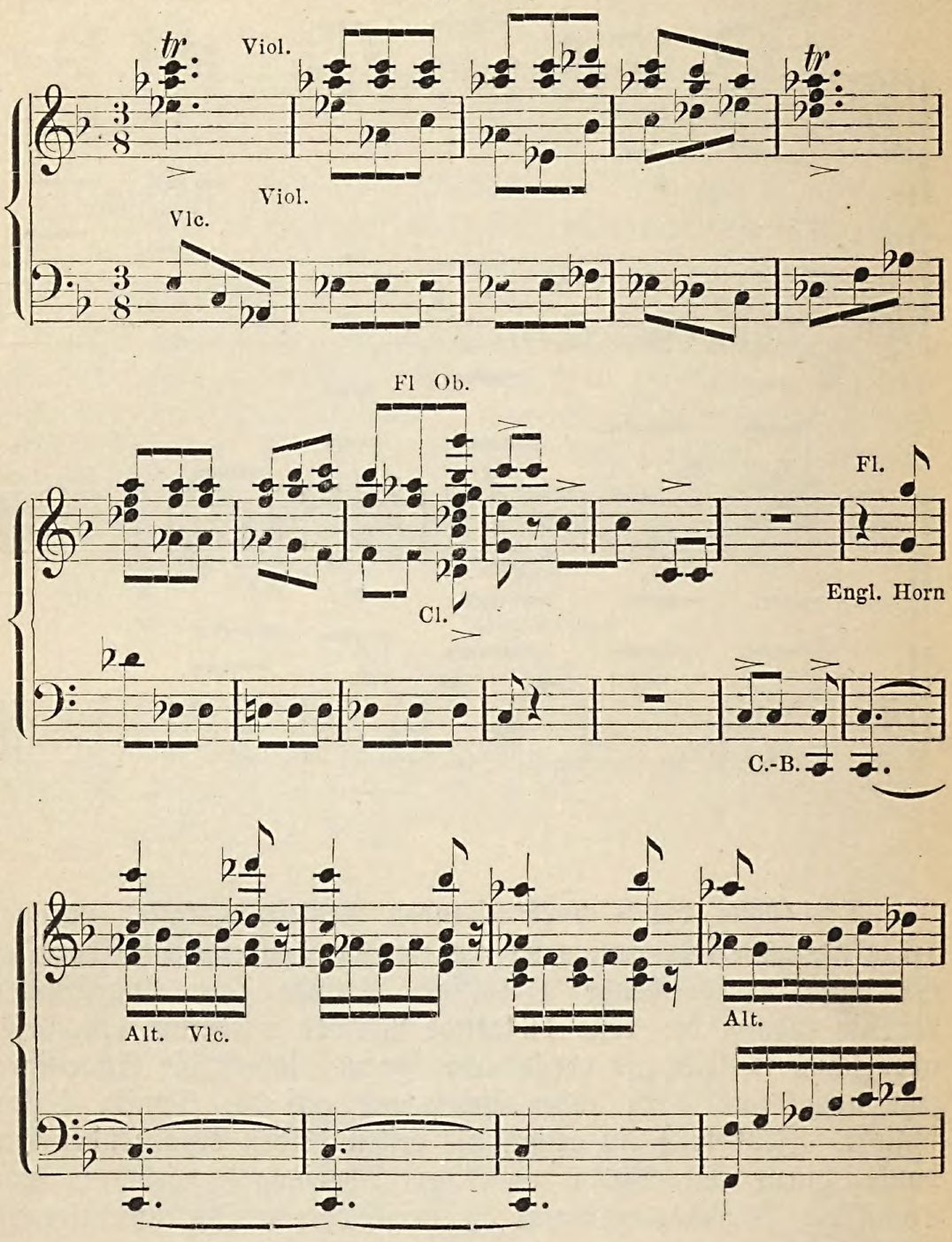
Beispiel XI.





Der (ohne die 8 vorbereitenden Begleitungstakte) zweimal 16 taktigen Periode antwortet als zweiter Teil eine im Charakter ihr völlig entsprechende 16 taktige Periode (die Antistrophe), der sich sodann die erste 16 taktige Periode wiederum anschließt, aber schon in teilweise veränderter Form, indem die Achtelfigur jetzt noch eine Terz höher steigt und auf der Tonika F dur schließt. Jetzt tritt ein neuer, die ersten beiden ergänzender Gedanke hinzu (die Epode oder der Abgesang,) wiederum eine 16 taktige Periode, zweimal in verschiedener Instrumentierung wiederholt.

Beispiel XII.
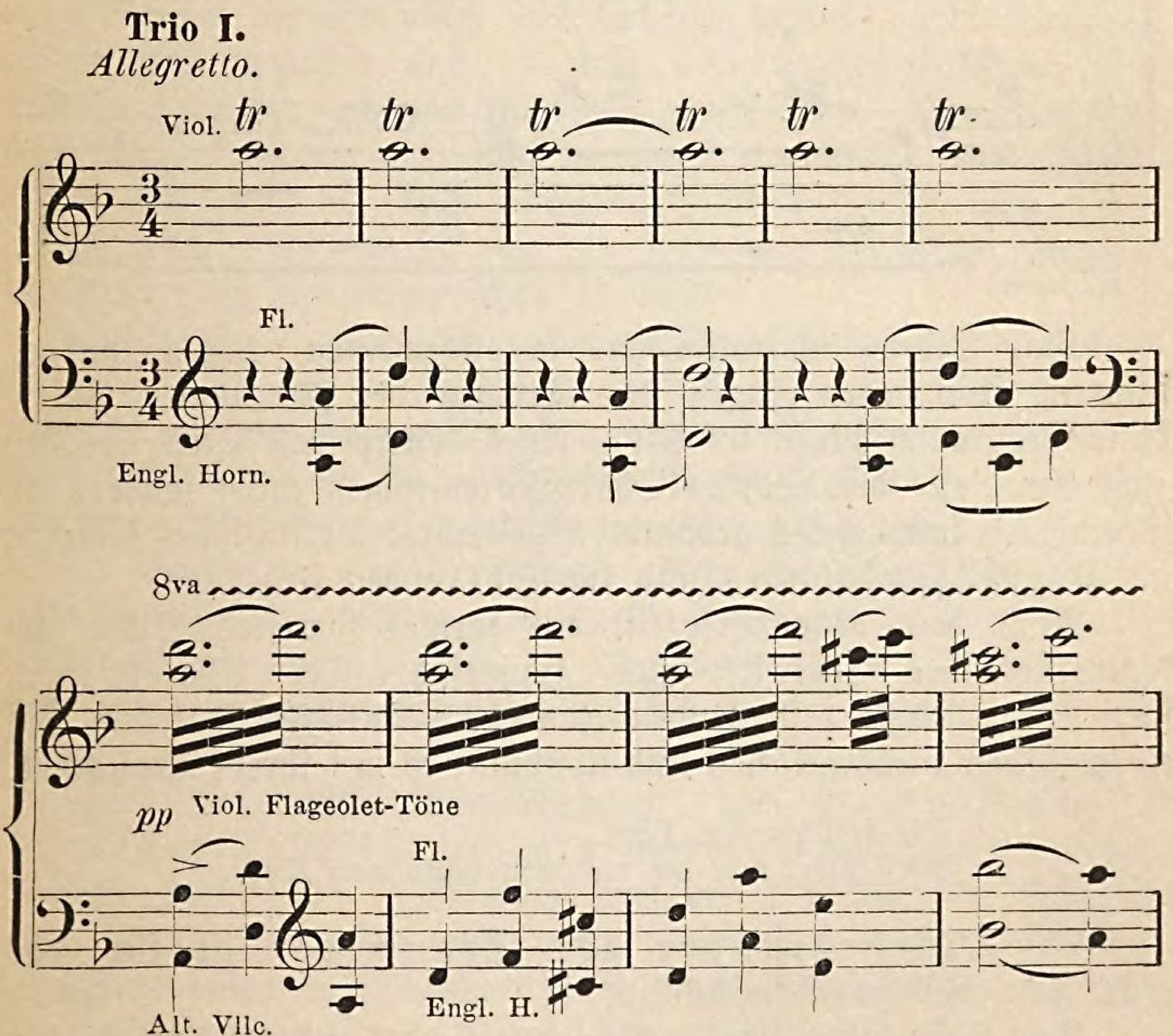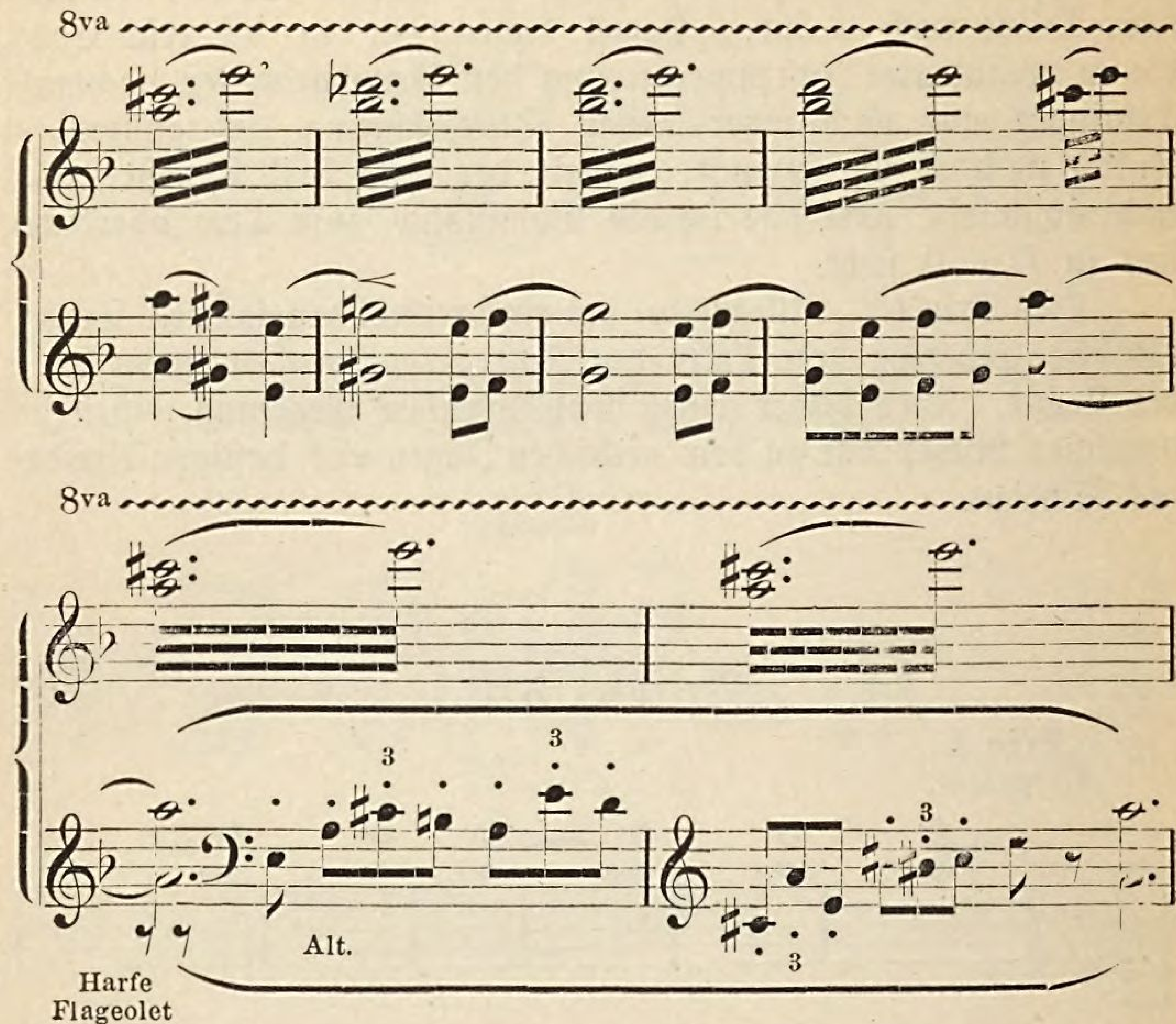


Daran schließt sich eine Durchführung der zweiten Strophe von 28 Takten, und nun beginnt die vollständige Repetition des ganzen ersten Hauptsatzes, im Kolorit teilweise verändert, sonst aber durchaus parallel laufend, bis auf die Schlußtakte,

die nicht nach der Haupttonart F dur zurück führen, sondern über D dur nach G dur. Damit treten wir in die erste Coda, die in veränderter Instrumentierung den Grundgedanken nochmals aufnimmt und nach einer neuen Durchführung (im ganzen 60 Takte) nach A überspringt, womit der erste Teil schließt, aber nicht abschließt, weil das A, als Dominante, zum Trio überleitet, das in D moll steht.

Das Trio (3/4, Allegretto) hat ein dreimal langsameres Tempo als das Scherzo; drei Takte des Scherzo entsprechen einem Takte des Trios. Dies bildet einen wohlthuenden Gegensatz, einen behaglichen Ruhepunkt zu dem neckischen Jagen und hastigen Treiben des Scherzo.

Beispiel XIII.





Das Scherzo charakterisiert in allgemeinen, reizend ausgeführten, frappanten Zügen das Treiben der Fee Mab. Es ist keine Programm-Musik im Sinne eines deskriptiven Stils, welcher Zeile für Zeile den Worten Shakespeares folgen will; sondern es ist ein ganz symmetrisch gebautes, regelrechtes musikalisches Scherzo im G e i s t e Shakespeares und im S t i l e der Fee Mab.

Auch das erste Trio ist ein formal korrektes Stück, im kontrastierenden Charakter zum Hauptsatz. Der Charakter ist speziell der eines bestrickenden Zaubers. Die Fee hat sich auf einem Opfer niedergelassen und umspinnt es mit ihrem Traumnetz.

> Sie befährt das Hirn
> Verliebter, und die träumen dann von Liebe.

Der „L i e b e s z a u b e r d e r T r a u m f e e“ ist für das erste Trio das poetische Motiv.

Das Trio besteht aus 2 Perioden zu 17 und 18 Takten, die,

mit einer kleinen Verkürzung in 15 und 14 Takten, wiederholt werden. Repetitionen sind bei Berlioz immer mit kleinen geistreichen Varianten, teils rhythmischen, teils melodischen, teils harmonischen oder instrumentalen, verknüpft. Die Instrumentation ist hier von einem unsagbaren Reiz. Die Violinen ruhen auf Orgelpunkten in hohen und höchsten Lagen, sie sind vierfach geteilt und trillern zum Teil (meist auf a), während die übrigen Geigen die Begleitungs-Akkorde in höchsten Flageoletttönen bilden. Das glitzert und leuchtet wie Glühwürmchen im Nachttau. Hierzu treten später noch tiefere Flageoletttöne der Harfen. Die Melodie schwebt, ohne Fundamentbaß, frei in der Luft; sie wird vom Englischen Horn und der Flöte in der Oktave geführt. Zuweilen spielen die Altviolen mit dem Scherzo-Motiv und werfen es mutwillig dazwischen, wie winzige Kobolde, die Purzelbäume schlagen.
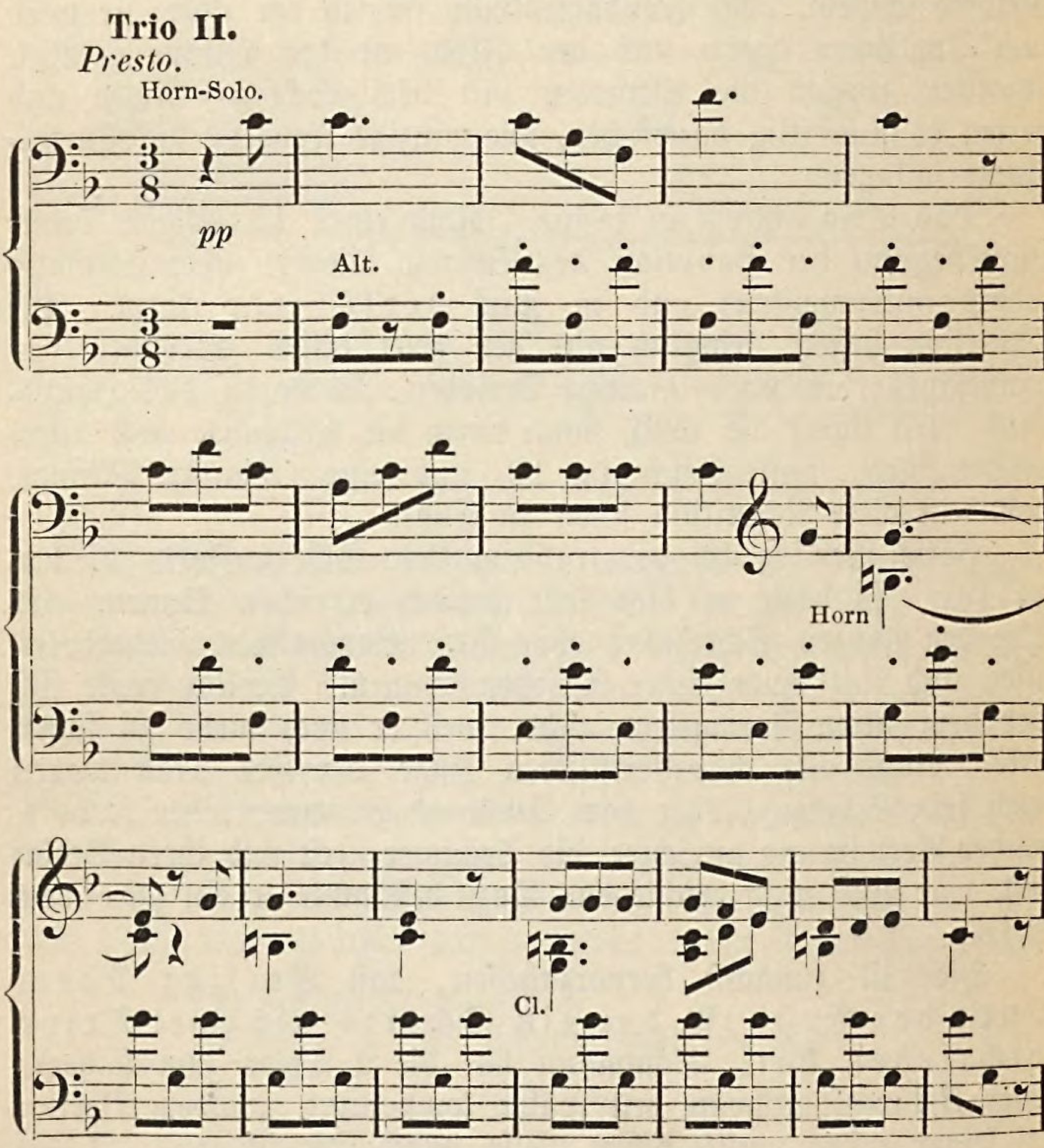
Das Trio schließt in D dur. Nach einer 12taktigen Transition beginnt der Hauptsatz des Scherzo wieder, aber durchaus anders instrumentiert und in stark verkürzter Form. Die Repetition besteht lediglich aus den zwei ersten Strophen des Hauptsatzes; an zwei 8taktige Perioden, in denen das Hauptmotiv, erst durch die Celli, dann durch die Altviolen nach oben geführt wird, schließt sich eine 12- und eine 16taktige Periode. Damit ist diese Repetition schon zu Ende.

Hätte Berlioz bei der traditionellen Scherzo-Form bleiben wollen, so hätte er dies sehr einfach erreichen können. Er hätte den ganzen Scherzosatz ohne Repetitionszeichen wiederholen lassen und mit einer Coda schließen können. Berlioz fügte sich aber dem alten Formgesetze nicht, weil er noch mehr zu sagen hatte. Nicht alle charakteristischen Züge der Fee Mab waren durch sein Scherzo bisher zum Ausdruck gekommen: der Kobold, welcher Verwirrung anrichtet, die Träumer neckt und ihren Schlaf stört, war noch nicht erschienen. Dazu bestimmte er ein zweites Trio.

Hier ist zunächst hervorzuheben, daß Berlioz überhaupt der Erste ist, der ein Scherzo mit zwei Trios geschrieben hat. Schumann hat die 2 Trios zum Scherzo seiner B dur-Symphonie erst später komponiert, nachdem Berlioz (bei seiner ersten musikalischen Reise durch Deutschland) die Fee Mab im Leipziger Gewandhaus schon aufgeführt hatte.

Das zweite Trio von Berlioz wechselt weder die Tonart, noch die Taktart. Es schließt sich so unmerklich an das Scherzo-Motiv an, daß nur der völlig veränderte Charakter des neuen Motivs uns kundgibt, daß hier, mit einem neuen Gedankengange, auch ein neuer musikalischer Absatz beginnt.

Beispiel XIV.



Auf diese 16taktige Periode folgt eine 8taktige Zwischenperiode (pizzicato), dann repetiert das Trio-Motiv in C dur und schließt in G moll. Abermals folgt die Zwischenperiode, dann das erste Motiv in Es dur, mit Schluß in As dur. Nochmals der Zwischengedanke mit Variationen, (16 Takte) und nun tritt eine stark bewegte, fort und fort gesteigerte Durchführung ein, welche zuerst auf dem Orgelpunkt der Pauke von C (26 Takte), dann auf dem von Des (21 Takte) sich entwickelt, und mit einem Aufschrei auf D dur (Tamtamschlag auf dem Becken) schließt. Nach einem 6taktigen Fortissimo in D dur und G moll tritt plötzlicher Stillstand ein. Die Altos vibrieren, wie erschreckt, in 6 Fermaten auf e weiter und die Schluß-Coda beginnt.

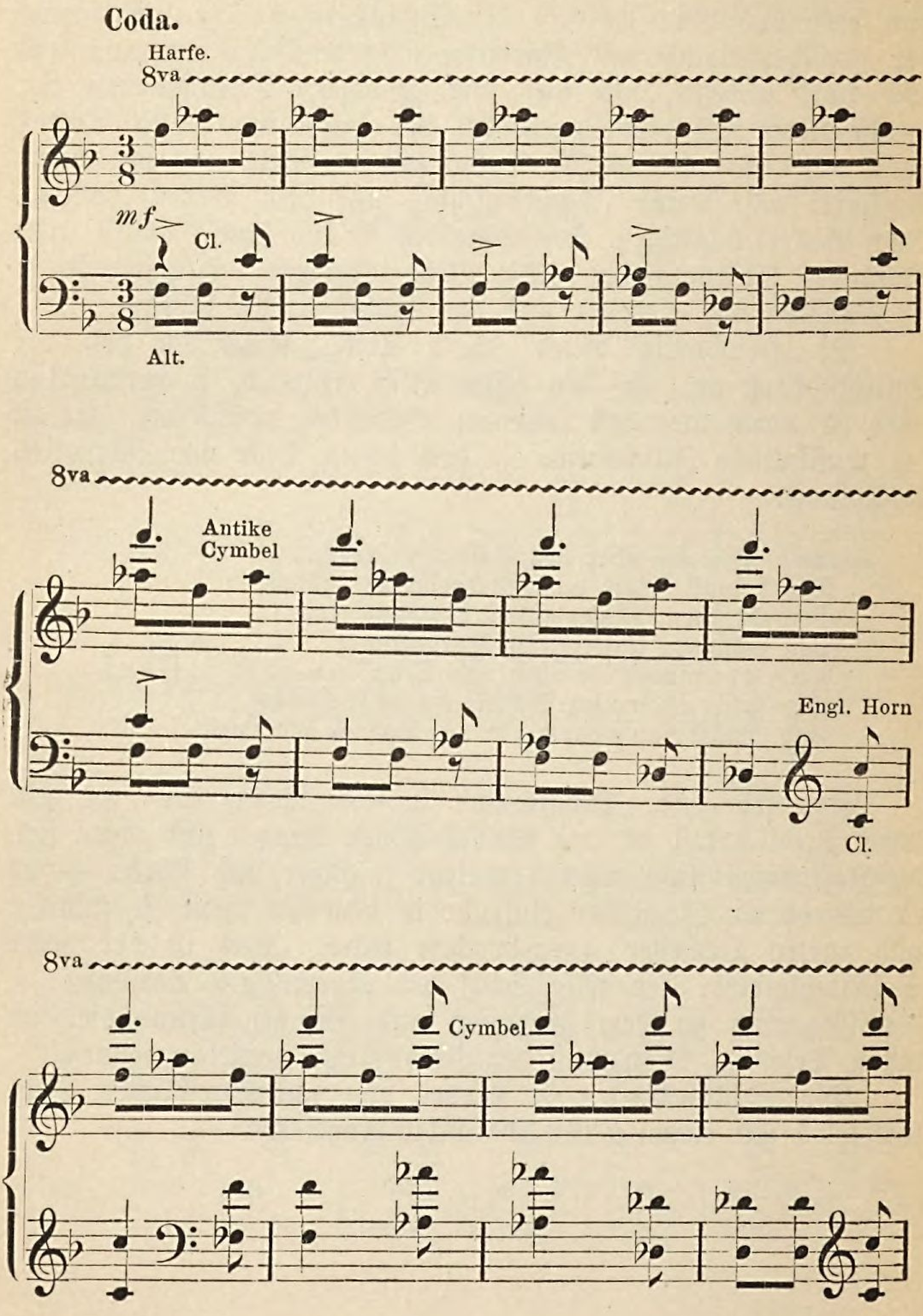
So fremdartig dieses zweite Trio, namentlich von der Durchführung an, auf den ersten Blick erscheint, so verständlich wird es, wenn man den leitenden Gedanken erfaßt hat. Es ist die musikalische Illustration zu dem letzten Teile von Mercutios Erzählung:

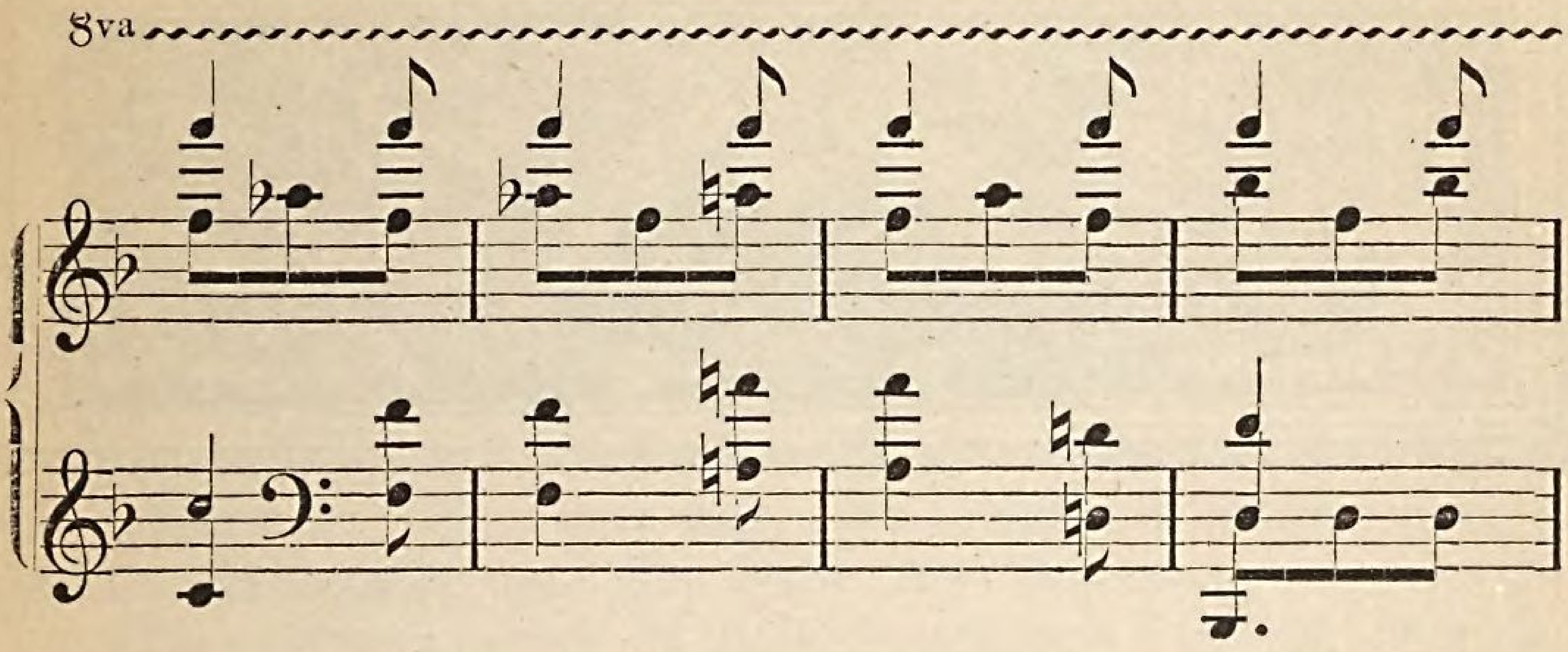
> Bald fährt sie über des Soldaten Nacken:
> Der träumt sofort vom Niedersäbeln, träumt
> Von Breschen, Hinterhalten, Damaszenern,
> Von manchem klaftertiefen Ehrentrunk;
> Nun trommelt's ihm ins Ohr: da fährt er auf
> Und flucht in seinem Schreck ein paar Gebete,
> Und schläft von neuem ein. — Das ist die Hexe!

Hier tritt das „Programm" in seine Rechte ein. Es geht dabei ziemlich toll zu; die Modulationen kreuzen und jagen sich, die Instrumentation wird bedeutend massiger und stärker — es ist, als ob ein förmlicher Aufruhr in dem bis dahin so subtilen und zarten Orchester ausgebrochen wäre. Das ist der derbe Soldatenhumor, der tolle Spuk der übermütigen Traumfee — der Gegensatz zu dem graziösen und sinnigen Traumspiel im ersten Trio. — Man muß den Humor nur verstehen können!

Die Schluß-Coda ist wieder von unbeschreiblichem Reiz. Sie wird mit einem neuen Gedanken eingeführt:

Beispiel XV.


Coda.
Harfe.
8va
mf
Cl.
Alt.
8va
Antike Cymbel
Engl. Horn
Cl.
8va
Cymbel



Der Zauber liegt hier wieder in der Instrumentation: Harfen, Glöckchen (antike Zimbeln), Altviolen als Bässe, Klarinette und Englisch Horn als Melodienführer beginnen; ein Instrument nach dem andern tritt hinzu; es ist ein allgemeines vorwärts Drängen und Eilen, 48 Takte lang. Dann tritt das erste Scherzo-Thema in voller Breite wieder auf (36 Takte) — nun hält der dahinfliegende Feenwagen plötzlich an — die neckischen Geister ruhen aus — die Introduktion zum Scherzo, mit den lauschenden Fermaten, kehrt wieder. — Horch! — 3 Glöckchen schlagen — der Morgen naht — und fort saust das neckische Gespann ins Weite — der Morgenwind entführt es — ein Hauch, ein Ruf — und verschwunden ist der Traum. — —

La Captive.*)

(1858.)

Ein Werk, das Berlioz vor 25 Jahren komponierte und erst jetzt in Deutschland eingeführt hat. Und zwar kein unbedeutendes Jugendwerk, sondern ein kleines chef d'œuvre. Wir zweifeln aber, daß außerhalb der stillen Gemeinde, welche den Berlioz-Kultus seit Jahren mit Pietät pflegt, das Werk schon bekannt geworden ist.

Hier gilt nun nicht die beliebte Ausrede, Berlioz mache zu große Anforderungen und man könne deshalb von ihm nichts aufführen. Hier gilt nicht die Ausflucht, Berlioz schreibe nur Partituren, die man entweder nicht lesen, oder am Klavier nicht spielen könne. Hier handelt es sich auch nicht um ein kleines Kapital, um das Werk als Eigentum erwerben zu können. — Das Notenheft ist in jeder Musikalienhandlung zu haben, es kostet im Ladenpreis einen halben Thaler, wonach jeder mit sich zu Rate gehen kann, ob er diese Summe zu opfern vermag.

Freilich will das kleine Werk nicht nur gekauft, sondern auch verstanden sein. — Es läßt sich nicht vom Blatt weg-

*) „Die Gefangene", Dichtung von Viktor Hugo, deutsch von P. Cornelius. Für Mezzo-Sopran oder Alt. Pianoforte-Arrangement von Stephan Heller (Leipzig, C. F. Kuhnt).

singen, es ist kein mundgerechter Bissen für jeden Dilettanten; auch dürfte es sich schwerlich zum Vortrag für muntere Backfische eignen.

Das Werk eines Berlioz (gleichviel ob ein großes oder kleines) will mit Liebe studiert sein, ehe man den Geist, der in ihm wohnt, befreien lernt. Um im künstlerischen Vortrage die volle Wirkung zu erzielen, muß die Sängerin des dramatischen Vortrags fähig sein. Geistvoll aufgefaßt, wird aber die Wirkung nie ausbleiben. Denn hier weht der Hauch der Poesie, hier ist südliche Farbenglut, und eine Fülle von Stimmung.

Die „Captive“ ist trefflich geeignet, Berlioz' Art der Auffassung und Behandlung eines Motives zu zeigen. Er arbeitet immer aus dem Ganzen und bewegt sich nie auf der Oberfläche. Das inhaltlose Tonspiel ist ihm verhaßt. Dies, sowie seine ihm eigentümliche Art der melodischen Phrasierung, der harmonischen und kontrapunktischen Behandlung zeigt die Captive in kleinen, aber schönen und klaren Formen. Und deshalb ist sie zur ersten Einführung in Berlioz besonders zu empfehlen.

Ich habe schon früher darauf hingewiesen, daß jedes Werk von Berlioz seine eigne Geschichte hat. Nicht von allen ist zwar die Entstehung bekannt; die der Captive hat er aber in seinen „Musikalischen Reisebriefen aus Italien“ (im 12. Briefe) erzählt, und diese Anekdote möge hier eine Stelle finden.

Die kleine Melodie — erzählt Berlioz —, die den Namen der Captive führt, und von der ich, als ich sie niederschrieb, nicht im entferntesten das Glück ahnte, das sie später machen würde, ist in Subiaco komponiert worden.

Ich erinnere mich, daß ich eines Tages den Arbeiten meines Freundes Lefebvre, des Architekten, zusah, als wir im Gasthaus von Subiaco zusammen wohnten. Eine Bewegung seines Armes warf ein Buch zu Boden, das auf dem Arbeitstische lag. Ich hob es auf. Es waren die „Orientales“ von Viktor Hugo; die Seite, auf der die Captive stand, war zufällig aufgeschlagen. Ich las dieses köstliche Gedicht und wandte mich dann mit den Worten zu Lefebvre: „Wenn ich Notenpapier hier hätte, würde ich die Musik zur Captive aufschreiben, denn ich höre sie! —“

„Dazu kann schon Rat werden,“ erwiderte Lefebvre „ich werde dir sogleich welches fabrizieren“

Und er nahm Lineal und Reißfeder zur Hand und zog in kurzer Zeit einige Notensysteme, auf welche ich die Melodie und den Baß der kleinen Arie hinwarf. Dann legte ich das Manuskript in mein Portefeuille und dachte nicht mehr daran.

Vierzehn Tage später, als wir nach Rom zurückgekehrt waren, wurde bei unserem Direktor (der Akademie) musiziert und gesungen. Da fiel mir meine „Captive“ wieder ein. — „Ich muß Ihnen doch ein Lied zeigen“, sagte ich zu Fräulein Vernet, „das ich in Subiaco improvisiert habe. Sehen Sie zu, was daran ist, ich habe keine Idee mehr davon“. — Durch ein Akkompagnement am Piano, das ich in der Eile entwarf, wurde eine angemessene Ausführung möglich. Und sie fand so viel Anklang, daß Herr Vernet von dieser Melodie förmlich verfolgt und belagert wurde.

Nach Verlauf eines Monats sagte er ziemlich heftig zu mir: „Wenn Sie wieder Ausflüge in die Berge machen, hoffe ich sehr, daß Sie nicht neue Chansons mitbringen. Denn Ihre Captive fängt an mir fürchterlich zu werden. Man kann im Haus, im Garten, im Wäldchen, auf der Terrasse, in den Korridors keinen Schritt thun, ohne singen, brummen und schnarren zu hören:

Wär' ich nicht hier gefangen,
Lieben könnt' ich das Land —
Entlang der dunklen Mauer
Der Spahi Säbel blitzt —

und so fort. — Das ist ja zum Tollwerden! Ich schicke morgen einen meiner Leute deshalb fort, und nehme einen neuen Diener nur mit der ausdrücklichen Bedingung an, daß er die Captive nicht singt.“ —

Soweit Berlioz. — Als er nach Frankreich zurückgekehrt war, arbeitete er die Captive aus und instrumentierte sie in seiner glänzenden Weise. In ihrer neuen und erweiterten Form, als Konzertstück, wurde sie von der Viardot-Garcia und Stoltz in Paris, von der Falconi in London gesungen. — Emilie Genast sang sie zuerst in Deutschland, in einem Hof-Konzert in Weimar (1855) unter Berlioz' Direktion*). Überall fand das Werk warme Anerkennung und errang einen entschiedenen Erfolg.

---

*) Jetzt ist sie ein Repertoire-Stück von Marianne Brandt.

Sehen wir uns nun diese schöne Gefangene etwas näher an. Die Partitur ist bei Richault in Paris erschienen und im Katalog von Berlioz' Werken mit Opus 12 bezeichnet. — Hier haben wir es nur mit dem Klavier-Auszug zu thun, der zur ersten Bekanntschaft mit dem Werke genügt. — Nur für den Konzertgebrauch ist es unumgänglich nötig, die Captive mit vollem Orchester zu singen. Die Wirkung wird dadurch eine ungleich erhöhte, wie überhaupt ein Klavier-Auszug von Berlioz, mit der Partitur verglichen, kaum eine Bleistift-Skizze, gegenüber einem Ölgemälde genannt werden kann. Das reiche und vielfach verschlungene Tonleben, das in Berlioz' Partituren uns überall entgegen quillt, ist auf den Klaviertasten nun einmal nicht wiederzugeben.

Die Situation im Gedicht von Viktor Hugo ist folgende. — Eine junge, schöne Spanierin ist in türkischer Gefangenschaft, im Serail. Sie sitzt träumerisch des Nachts am Meeresstrande, und läßt ihre Blicke schweifen

über das klagende Meer
und der Sterne unzählig Heer.

Die Wunder des herrlichen Landes entzücken sie, und sie flüstert

Wär' ich nicht hier gefangen,
Lieben könnt' ich dies Land.

Dies der Inhalt der ersten Strophe, welche Berlioz zur vollen Exposition des Hauptgedankens (D-dur, $^6/_8$) verwendet hat. Die Melodie (der erste Gedanke, zweimal in 5 taktiger Phrasierung, der ergänzende zweite Gedanke in 8 taktiger Phrase) ist einfach, edel, aber klagend: sie beginnt in der Altlage und geht nicht über e hinauf. Ein kurzes, 4 taktiges charakteristisches Nachspiel schließt die erste Strophe. Die Bässe steigen aus der Tiefe aufwärts, ein Schmerzensruf der Blas-Instrumente antwortet ihnen und lenkt aus der verminderten Septime wieder abwärts nach D-dur zurück.

Die leichtbewegliche, lebendige Phantasie der Spanierin wendet sich jetzt ihrer Heimat zu. Der Zwang des Serails drückte sie nieder, die Erinnerung an ihre Heimat erhebt sie wieder. Ihr Blut fließt rascher, die Gedanken fliegen doppelt so schnell. — Dies das Motiv der Gegenstrophe.

Berlioz hat hierzu einen neuen musikalischen Gedanken

nicht gebraucht. Er hat gezeigt, wie dasselbe Motiv, anders rhythmisiert und in anderem Tempo, zum Träger der veränderten Stimmung diente. Die individuelle Färbung aber bleibt, die Gedanken: Gefangenschaft und Freiheit, Fremde und Heimat, sind wohl Gegensätze, aber auch Ergänzungen.

Die Achtel der ersten Strophe werden zu leichten Sechzehnteln und — sofort pulsiert ein frisches Leben. Die 10taktige Periode vermindert sich zu einer $4\frac{1}{2}$taktigen, ebenso die zweite Periode, die hier graziös varriiret erscheint, wie das Nachspiel, dem der schwere Seufzer fehlt.

In der dritten Strophe sind die Gedanken der Gefangenen wieder vom Tajo nach dem Bosporus zurückgekehrt, und sofort ist die Melodie der ersten Strophe wieder in ihrem breiten Rhythmus unverändert da, nur die Begleitung der Instrumente wird kompakter, gewichtiger.

Jetzt schweift die Phantasie der Gefangenen abermals zur Heimat hinüber; sie denkt der Gespielinnen und ihrer heiteren Tänze. Die Begleitung nimmt den Bolero-Rhythmus an, wir hören das Schwirren des Tamburins, das Klappern der Kastagnetten — die Gesangsmelodie ist eine neue, heitere, fast kecke — aber der musikalische Grundgedanke ist dennoch derselbe. Er ist nur ins Orchester verlegt. Dort bewegt sich die Melodie der ersten Strophe in der Tiefe — in den Bässen — auf und ab, und der lustige Bolero ist nur der leichtbeschwingte Kontrapunkt dazu — ein geistreicher, echt Berliozscher Gedanke, meisterlich durchgeführt.

Die fünfte Strophe ist in der Stimmung wieder mit der ersten und dritten verwandt, darum kehrt die Melodie auch in ihrer ursprünglichen Fassung, aber in der Phrasierung verändert zurück; sie wird rhapsodischer, weil die Gefangene immer nachdenklicher, in sich gekehrter wird. Der Mond ist jetzt aufgegangen, das Auge schweift über das blaue Meer, der Zauber der wundervollen Nacht entrückt sie ihren Heimatsträumen. Hier ist das Akkompagnement von berückender Schönheit — freilich nur im Orchester. Die Streichinstrumente erschauern mit Sordinen in Tremolos; wir sehen das Mondlicht glänzen; den gleichmäßigen Rhythmus des leichten Wellenschlags charakterisiert eine Achtelbewegung in den Mittelstimmen mit gleichmäßigen Sekunden-Intervallen; dumpfe Schläge der großen Trommel im Pianissimo

schallen wie eine ferne Brandung herüber. — Der Seufzer des Nachspiels wird hier zum ersten und letzten Male von der Singstimme selbst aufgenommen — es klingt so tief schmerzlich, sehnsuchtsvoll!

Nur Fragmente der Melodie können sich der gepreßten Brust noch entringen. Die Gefangene sinkt, wie die Melodie, in sich selbst zusammen.

Wär' ich nicht hier gefangen —

dann verstummt sie. — „Der Rest ist Schweigen."

Einfach, schlicht und doch so vielsagend; kleine Liedform, und doch so mannigfaltig; sechs Strophen mit demselben musikalischen Gedanken, und doch so stimmungsreich. Wer die schwermütige Poesie in dieser feinsinnigen Behandlung nicht begreift — dem ist freilich nicht zu helfen!

Beatrice und Benedikt.

Komische Oper in zwei Akten.

(1862.)

I.

Baden-Baden, Berlioz und das neue Theater.

Die erste Aufführung einer neuen Oper von Berlioz ist es schon wert, ohne Unterbrechung mit dem Kurierzuge von Leipzig bis Baden-Baden zu fahren. Das gehört zum Kunstenthusiasmus. Die Oper, zur Einweihung des neuen Theaters in Baden-Baden komponiert, sollte am 15. August aufgeführt werden; plötzlich kommt die Nachricht, daß ihre Aufführung schon am 9. stattfindet. Am 8. nachmittags traf ich im „Darmstädter Hof" zu Baden-Baden ein, dem Absteigequartier von Berlioz, wie von den meisten französischen Künstlern.

Der Meister war nicht daheim; ich fand ihn im Konversationshaus, wo er mit seinem ersten Tenor auf gut französisch dinierte. Berlioz war in bester Laune; die Generalprobe (die ich leider versäumt hatte) war am Morgen vortrefflich gegangen, obgleich das eben kein Wunder: denn er hatte in Baden ein halbes Dutzend Orchesterproben und in Paris über 30 Klavierproben gehalten, — die Oper stand, wie man zu sagen pflegt, „bombenfest". Berlioz war des Lobes voll über seine Sänger, die

mit einem Fleiß, einer Intelligenz und Hingebung, die nichts zu wünschen übrig ließ, allen seinen Anordnungen gefolgt seien, und ihre nichts weniger als leichten Aufgaben tadellos inne hätten. Der erste Tenor war nicht ein einziges Mal heiser oder widerspenstig geworden; die Primadonna hatte weder einen Strich, noch eine Fermate in ihrer Partie verlangt; die kleinsten Nebenpartien waren mit ersten Kräften besetzt, die über ihren Mangel an Soli und Abgängen nicht gemurrt hatten: lauter vortreffliche, ja fast unglaubliche Auspizien, die das Beste hoffen ließen.

Allerdings hatte sich Berlioz auch gehörig vorgesehen. Als Hr. Benazet — dessen Vorliebe für den französischen Beethoven, die er in einem nunmehr 10jährigen Berlioz-Kultus bethätigt, nicht zu seinen geringsten Verdiensten gehört — vor zwei Jahren diese Oper zur Einweihung des neuen Theaters bestellte, gab er dem Komponisten zugleich Vollmacht, sich seine Kräfte selbst zu wählen. Berlioz suchte sich als Primadonna Madame Charton-Demeur von der italienischen Oper aus; als ersten Tenor Montaubry von der komischen Oper; als zweiten Sopran Mlle. Monrose von der komischen Oper; als Bariton und Baß die HH. Lefort und Balanqué vom lyrischen Theater; als Baß-Buffo Prilleux von der komischen Oper: kurz, er nahm die Creme von drei Operninstituten — was aber diese Creme Hrn. Benazet gekostet haben mag, danach hat weder er, noch sonst wer gefragt. — In der That: ideale Bühnenzustände, mit denen man freilich auch so ideale Opernaufführungen zustande bringt, wie die von „Beatrice und Benedikt" in Baden-Baden!

Was Berlioz als Orchesterchef leistet, ist weltbekannt; er hat von Petersburg bis London die ersten Kapellen Europas dirigiert und — begeistert. Ich kenne keinen zuverlässigeren, aber auch keinen eigensinnigeren Dirigenten als ihn. Er läßt nichts durch, kein Ritardando oder Accelerando, das nicht in der Partitur steht; keine Verzierung oder gar eine Kadenz; von Änderungen natürlich ganz zu geschweigen: — das Wort „ad libitum" existiert für ihn nicht. Im Orchester wie auf der Bühne darf es nur einen Willen geben, und zwar einen unbeugsamen: den seinigen. Doch kann jedermann dabei auch das beruhigende Gefühl der Sicherheit haben und die Überzeugung, daß sein General in keiner Not ihn preisgeben oder verlassen wird. „Alle für einen

und einer für alle" ist der echt militärische Wahlspruch von Berlioz, mit dem er oft Wunder bewirkt.

Das ausgezeichnete Badeorchester, bestehend aus einem Teile der Fürstlich Hohenzollernschen Hofkapelle in Löwenberg, verstärkt durch die besten Kräfte der Straßburger Kapelle (darunter Künstler wie Grodvolle, Konzertmeister, Wuille, Klarinette, Steenebrücken, Horn); auch einige Kräfte aus Stuttgart und Mannheim waren Berlioz zur unbedingten Verfügung gestellt worden. Seit 10 Jahren sind diese vortrefflichen Musiker mit Berlioz' Leitung ebenso genau bekannt, wie er mit ihnen; Baden ist für ihn zu einem regelmäßigen musikalischen Sommeraufenthalt geworden, wo er alljährlich seine Herbstrevue hält und Lorbeeren erntet. Am Einexerzieren läßt er es wahrlich nicht fehlen. Probenhalten war für ihn stets eine Art von Kultus; noch keinen Kapellmeister sah ich seine Proben mit gleich unermüdlicher Ausdauer dirigieren. Jede freie Stunde benutzt er zu einer Repetition. Berlioz, der zeitlebens nur mit fremden und fortwährend wechselnden Kräften arbeiten mußte, weil er nie das Glück hatte, eine eigene, selbständige Kapelle leiten zu können (die schreiendste Ungerechtigkeit gegen einen solchen Künstler), Berlioz geht von dem Grundsatze aus, daß man nie genug Proben halten könne, um das Orchester zu jener Sicherheit und Eleganz des Vortrages durchzubilden, ohne welche eine gute Aufführung für ihn nicht denkbar ist. Zum Scherzo der „Fee Mab" (aus „Romeo und Julie"), welches vor drei Jahren in Baden aufgeführt wurde, hielt Berlioz 10 Orchesterproben. „Ich probiere so lange," sagte er, „bis alle Musiker ihre Stimme auswendig können. Solange sie noch vom Blatte spielen, ist weder möglich, daß sie auf mich sehen und demnach in allem mir folgen können, noch bin ich vollkommen sicher, daß bei so schwierigen Stücken nicht irgendwo noch ein grober Fehler vorkommt, der mir das feine Gewebe zerreißt. Und wie ist es möglich, den Vortrag genügend zu nuancieren, solange man noch mit den Noten zu thun hat?" — Eine vollkommen richtige Maxime, um Musteraufführungen herzustellen. Nur kostet sie viel Zeit und viel Geld!

Auf beides kommt es aber in Baden nicht an. Wer hätte nicht Zeit in einem Badeort, wo man nicht einmal badet und trinkt? Und die Geldquelle kann dort nie versiegen —

dafür sorgen die Grünen Tische, oder vielmehr die, welche sie mit ihren Banknoten freiwillig befruchten. Diese indirekte Steuer, welche sich die Enthusiasten für „Kartenspiel und Würfellust" auferlegen, kommt sehr vielen zu gute: zunächst dem Badeorte und seinen Umgebungen selbst, sowie den milden Stiftungen des Ortes; nicht weniger denen des ganzen Landes; endlich aber nicht bloß der Wohlthätigkeit und Annehmlichkeit, sondern auch der Kunst, und hier mit gleicher Freigebigkeit der Tonkunst, wie der Baukunst. Das beweisen die Konzerte und Opern Badens — und nunmehr auch das neue Theater, zu dessen Einweihung wir gekommen waren.

Die eigentliche Einweihung war allerdings schon vorüber; sie hatte bereits am 6. August stattgefunden, wo die neue Bühne, die vom Großherzoge zum Rang eines Hoftheaters erhoben worden ist, unter Leitung von Eduard Devrient durch die Hofkapelle und das Hofopern-Personal von Karlsruhe eröffnet worden war. Nach einem Prolog von Ludwig Eckardt (jetzt als Professor an der Karlsruher Kunstschule angestellt) hatte man Kreutzers „Nachtlager in Granada" gegeben, allerdings keine besonders glückliche Wahl. Man wählte Kreutzer, weil er ein geborener Badenser (er wurde in Möskirch geboren) und badischer Kapellmeister (in Donaueschingen) war; auch erfreut sich seine Musik am Rhein einer besonderen Popularität, was teils durch den Patriotismus, teils dadurch erklärlich ist, daß der Männergesang dort recht eigentlich seine Heimat hat. Genug, Kreutzer wurde die seltene Ehre zu teil, die neue badische Hofbühne zu inaugurieren. Der Erfolg des Abends soll ein sehr günstiger gewesen sein, was nicht zu verwundern, da Devrient, welcher den seltenen Vorzug besitzt, seine Oper ebenso sorgfältig wie sein Schauspiel zu pflegen, für eine Mustervorstellung gesorgt hatte; wie denn überhaupt die Sorgfalt seiner Inszenierungen und die Glätte seiner Aufführungen musterhaft genannt werden muß.

Die französischen Vorstellungen aber, welche während der Badesaison mit den deutschen abwechselten, und deren Intendant Hr. Benazet selbst war, begannen mit der Berliozschen Oper, gleichfalls durch einen Prolog (von Méry) mit vorhergehender Jubelouvertüre von Weber (dirigiert vom Kapellmeister des Badeorchesters, Könnemann) eingeleitet. — Vor Beginn

der Vorstellung hatte ich Muße genug, das neue Haus zu mustern. Es ist im Innern mit einer Pracht ausgestattet, die des Stiles der Benazetschen Neuen Salons im Konversationshaus vollkommen würdig; aber es ist auch ein Salon-Theater, kein großes Haus. — Die Bühne ist ziemlich schmal, von mäßiger Tiefe, und eigentlich nur für lyrische, für Spielopern und Konversationsstücke berechnet; die Aufführung großer Opern wird stets mit Schwierigkeiten zu kämpfen haben. Am Dekorativen wurde, wie kaum anders zu erwarten, nichts gespart; Mühldörffer aus Mannheim hat die Dekorationen prachtvoll gemalt; die Kostüme sind sehr schön, die Beleuchtung der Bühne ist brillant.

Die Besetzung des Hauses war es nicht minder. Das Publikum bestand zumeist aus Franzosen, darunter zahlreiche Komponisten, Dichter, Journalisten und ausübende Künstler. Mein Nachbar, ein Pariser, sagte mir, das Haus biete an diesem Abende fast denselben Anblick, wie ein hervorragendes Theater in Paris bei einer ersten Vorstellung; er sehe eine Menge bekannter Persönlichkeiten, die zur Kunst und Kritik in irgend welchem Bezuge stehen. Man zählte an diesem Abende allein 25 französische Journalisten (darunter Korrespondenten für den „Moniteur", das „Journal des Débats", den „Figaro", die „Gazette musicale" ꝛc.) — von deutschen Berichterstattern bemerkte ich niemand, als — mich selbst; die „Neue Zeitschrift für Musik" hielt auch diesmal Farbe und glänzte als Unicum. — Unter diesen Betrachtungen war der Prolog von Méry ziemlich spurlos vorübergegangen. Berlioz betrat das Dirigentenpult, wurde mit Applaus empfangen, — und die neue Oper begann.

II.

Berlioz' Künstler-Individualität. — „Benvenuto Cellini." — „Viel Lärmen um nichts." — „Beatrice und Benedikt."

Einen deutlichen Begriff von der Berliozschen Musik solchen zu geben, denen sie bisher unbekannt blieb, ist fast eine Unmöglichkeit. Wie sich das durchgeistigte Wesen der Tonkunst einer Beschreibung durch Worte überhaupt entzieht, so bleibt uns

hier nicht einmal der Ausweg offen, durch Vergleichung eine annähernde Vorstellung erwecken zu können. Denn die Berliozsche Musik steht faktisch einzig in ihrer Art da, ohne Vorgänger und ohne Nachfolger; sie zeigt keine Spur von Reminiszenzen, wie sie auch ohne Kopie geblieben ist. Originell durch und durch, ist sie die Tonsprache einer so ausgeprägten, abgeschlossenen und nur aus sich selbst schöpfenden Individualität, daß Berlioz der Ehrentitel eines musikalischen Erfinders selbst von solchen nicht entzogen werden kann, denen seine Werke nicht sympathisch sind.

In dieser merkwürdigen Originalität finden wir einen Grund, weshalb Berlioz weder jemals Schule gemacht, noch jene Popularität erlangt hat, die dem Talent so leicht, dem Genie aber so selten zu teil wird. Wem der musikalische Sinn versagt ist, um seine Tonsprache in ihren Eigentümlichkeiten nachempfinden zu können, der wird Berlioz überhaupt nie so erfassen lernen, wie er gefaßt werden will, um seine Originalität nicht kurzweg nur für Grille oder Extravaganz, seine Empfindungsweise nicht für gemacht zu erklären. Wer ihm nicht folgen kann, hilft sich gewöhnlich mit dergleichen Redensarten; wer ihn aber einmal verstanden hat, wird ihn stets verstehen, und in seine Tonwelt gebannt, durch seine Phantasie fortgerissen werden. Berlioz ist einer von den Künstlern, deren Tonschaffen sofort die ausgeprägtesten Sympathien oder Antipathien erregt, aber keinen Einsichtsvollen indifferent lassen kann.

Das hauptsächliche Hindernis seiner allgemeinen Anerkennung suchen wir aber darin, daß er für die spezifischen Musiker stets zu avanciert war, für die neu-romantische Schule aber jetzt schon nicht mehr avanciert genug ist. Erstere haben im Gefühle ihrer klassischen Souveränität von seinen vielfachen Erweiterungen der Form, des harmonischen und rhythmischen Elementes, sowie von seiner Instrumentation nichts wissen wollen. — Letztere haben durchgängig von ihm gelernt, sind aber über ihn bereits hinausgewachsen, seitdem sie das poetisch-musikalische Element zu einer Vollkommenheit ausgebildet haben, die Berlioz nicht erreicht hat, — aber vielleicht auch nicht erreichen wollte. Denn das Eigentümliche seiner Individualität ruht darin, daß er Klassiker und Romantiker zugleich sein, daß er die überlieferten Gestaltungsformen festhalten

wollte, und durch seine stürmische Phantasie dennoch gezwungen wurde, sie so vielfach zu erweitern und umzugestalten, daß er sie — oft unbewußt — sprengte. Er ist nichts weniger als ein Komponist der Reflexion, wozu man ihn so oft hat stempeln wollen; aber er ist ebenso wenig ein Idealist zu nennen. Vielmehr neigt er sich jenem künstlerischen Realismus zu, der seine französische Abstammung nie verleugnen kann, so sehr er auch mit aller Kraft und Sympathie nach der deutschen Empfindungsweise hinstrebt, und Gluck, Beethoven und Weber als seine Ideale verehrt.

Diese seltsame und ganz eigentümliche Stellung in der Kunstgeschichte — die ihn recht eigentlich als Übergangsmoment zwischen der klassischen und romantischen Schule kennzeichnet — prägt sich, wie in jedem seiner Werke, so auch in seinem neuesten aus. Ein Fortschritt über Früheres hinaus ist darin nicht erkennbar; er steht noch auf demselben Standpunkte wie vor 25 Jahren, aber es ist ein Standpunkt, den er sich selbst geschaffen und unerschütterlich festgehalten hat, ein ganzes, vielbewegtes Künstlerleben hindurch. Es liegt etwas Imponierendes in dieser Konsequenz, die mit einer bewußten Resignation Hand in Hand geht. Denn Berlioz weiß, daß, wenn er Konzessionen machen wollte, sein Anhang sich sofort bedeutend vergrößern, auch die Stellung in seinem Vaterlande eine andere werden würde. — Er hat in einem einzigen seiner Werke Konzessionen gemacht: in der „Enfance du Christ", wo in vielen Nummern sein früherer Stil kaum wieder zu erkennen ist, was er aber dadurch motivierte, daß in diesem einzigen biblischen Text, den er jemals komponiert hat, das Einfache, Klassische und Naive, dem Gegenstand entsprechend, vorwalten müsse. Er hat es erleben müssen, daß gerade dieses Werk sein populärstes geworden ist! Doch mag er sich damit trösten, daß, wenn man das große Publikum um seine aufrichtige Meinung fragen könnte, man von ihm erfahren würde, daß Beethovens zweite Symphonie ihm auch weit lieber sei, als die neunte!

Für diejenigen, welche den „Cellini" von Berlioz kennen, bietet „Beatrice und Benedikt" kaum wesentlich Neues zur Charakterisierung des Komponisten; da aber die meisten den „Cellini" nicht kennen, so bringt die neue Oper noch immer sehr viel Neues, und ist um so mehr wert, allgemein bekannt zu werden,

als sie ganz geeignet erscheint, in Berlioz' Kunstschaffen einzuführen. Der Stil im „Cellini" ist entschieden großartiger und mannigfaltiger: das liegt im Stoff. Das humoristische Element ist im „Cellini" äußerst glücklich vertreten, es bildet aber den wirksamen Gegensatz zu ernsten, fast tragischen Momenten aus Cellinis Künstlerleben einerseits, und zu den Genrebildern aus dem italienischen Volksleben anderseits, einer Situationsmalerei von so vollendeter Meisterschaft, daß dadurch für das Ganze ein großer kulturhistorischer Hintergrund geschaffen wurde. Dabei kann man aber wohl aussprechen, daß der ziemlich dürftige Text zum „Cellini" durch die Gewalt der Musik weit überholt ist: es sind geniale Fresken mit großem Gedankeninhalt, die durch die Macht der Verhältnisse in zu kleine Loggien gedrängt wurden.

Daraus erklärt sich wohl auch der Umstand, daß „Cellini" bis jetzt nirgends eine bleibende Stätte finden konnte. Das Publikum hält sich zunächst immer an die Vorgänge auf der Bühne. Sind diese nicht nach seinem Geschmacke, sind sie ihm nicht interessant genug, oder zeigt der Text erkennbare Schwächen, so kann die Musik nur dann darüber hinweghelfen, wenn sie entweder von allgemein bekannten und schon beliebten Meistern, oder sehr — gefällig ist. Berlioz bringt aber im „Cellini" so viel Neues und selbst dem Musiker Fremdartiges, daß hierdurch die augenblickliche Orientierung eher erschwert, als über die Textklippen hinweg geholfen wird. Und da Berlioz ohnedies kein Mann der Popularität ist; da er seinen Hörern nicht nur zu hören, sondern auch zu denken gibt, indem er eine gewisse Objektivierung verlangt — weil seiner Natur das allgemein Hinreißende und unmittelbar Schlagende einer, das Zeitbewußtsein im innersten Kerne treffenden, durchaus sympathischen Subjektivität versagt ist, welche Richard Wagner in so hohem Grade besitzt —: so blieb der „Cellini" bisher ein mehr bewundertes, als verstandenes Werk, dessen Laufbahn aber, wenn wir uns nicht sehr irren, keineswegs schon beendet sein dürfte. Im Gegenteil glauben wir, daß „Beatrice und Benedikt" Veranlassung geben wird, zum „Cellini" zurückzugreifen.

Die neue Oper ist weit einfacher und anspruchsloser im Text; dessen Verhältnis zur Musik ist zugleich ein adäquateres. Die Handlung ist einfach und läßt der Musik alle wünschens-

werte Freiheit; ein bedeutender Hintergrund ist nicht vorhanden; die Figuren sind nur um ihrer selbst willen da und bedürfen keiner weiteren Interpretation. Es handelte sich hier lediglich um treffende Charakterisierung, feine Zeichnung und um Humor: eine Aufgabe, welche Berlioz mit überraschender Feinheit gelöst hat. Das Graziöse, Fein-Komische der Beatrice, das Derb-Humoristische des Benedikt, das Sentimental-Lyrische der Hero ist meisterhaft exponiert, trefflich auseinander gehalten und mit phantasievollem Farbenreichtum durchgeführt. Der Text ist, wie schon erwähnt, nach Shakespeares „Viel Lärmen um nichts"; doch hat Berlioz (der sein Libretto sich selbst gemacht und dabei als gewandter lyrischer Dichter, weniger freilich als Dramatiker, sich bewährt hat) die Handlung wesentlich vereinfacht, indem er das Tragische aus dem Shakespeareschen Original entfernte.

Bekanntlich zieht sich durch „Viel Lärmen um nichts" eine Doppelhandlung, die nebeneinander verläuft, ohne sich dramatisch eng zu verknüpfen, — eine ernste und komische Fabel, wie sie Shakespeare z. B. auch in „Heinrich IV.", dem „Kaufmann von Venedig" &c. durchgeführt hat. Die ernste, aber auch bedeutendere Handlung, welche auf der Intrigue des Prinzen Don Juan gegen Hero, ihrer Liebe zu Claudio und den daraus entstehenden tragischen Konflikten ruht, ist von Berlioz ganz beseitigt worden. Er nimmt an, daß Hero und Claudio bereits verlobt seien, und läßt die Liebenden ihr Glück ungetrübt genießen und durch einen Ehebund ebenso ungestört besiegeln, was zu mehreren sehr schönen lyrischen Momenten Veranlassung gibt, aber natürlich zu keinen dramatischen. — Um so mehr hebt er das Verhältnis von Beatrice zu Benedikt hervor, deren gegenseitige Heiratsscheu — verstärkt durch eine scheinbare persönliche Abneigung, welche sich in witzigen Wortgefechten Luft macht — durch die Schelmerei ihrer Umgebung schließlich in das Gegenteil umschlägt. Der Verlauf der Fabel ist somit ein höchst einfacher, gewährt aber der musikalischen Charakteristik und Situationsmalerei den weitesten Spielraum.

Hat man gegen diese Textreduktion, wodurch aus fünf Akten zwei geworden sind, im allgemeinen prinzipiell nichts einzuwenden, so wird man auch die Textbehandlung im einzelnen als gelungen gelten lassen können. Berlioz hat in dem Verhältnis von

Beatrice und Benedikt nichts Wesentliches verändert; er hat den Dialog von Shakespeare teilweise wörtlich beibehalten, und die Verse zu den Gesangsnummern sind sogar sehr gut zu nennen. Eine andere Frage ist freilich die, ob jene beiden Charakterfiguren, deren Erlebnisse so äußerst gering sind, als Nerv einer dramatischen Handlung ausreichend sein konnten. Shakespeare war anderer Ansicht; er hat die Intrigue zwischen Don Juan, Hero und Claudio (nach einer Erzählung im 5. Gesang von Ariosts „Rasendem Roland") zur eigentlichen Fabel seines Dramas gemacht, und die Figuren von Beatrice und Benedikt offenbar des wohlthuenden, erheiternden Gegensatzes wegen, als selbsterfundene, reizende Episode, aber doch immer nur als Episode, eingefügt. Daß freilich bei allen Aufführungen von Shakespeares „Viel Lärmen um nichts", die wir gesehen (und erst in voriger Woche wohnten wir einer von Dingelstedt neu inszenierten in Weimar bei), die Sympathien der Zuschauer sich stets auf das entschiedenste für die lebensfrohen, humoristischen Charakterfiguren der beiden Ehescheuen erklären, folglich für die Episode mehr Interesse als für die dramatische Fabel zeigen, spricht wiederum für Berlioz. Jedenfalls ist Berlioz durch ähnliche Erfahrungen dahin geführt worden, die erwähnte Ausscheidung der Intrigue vorzunehmen, und er kann sie auch dadurch rechtfertigen, daß, wenn er das ganze Shakespearesche Drama hätte in Musik setzen wollen, keine komische, sondern eine sehr ernste und große Oper daraus geworden wäre, was eben nicht seine Absicht war. Für den Operntextdichter sind ja ohnedies andere Gesichtspunkte maßgebend, als für den dramatischen Dichter.

In dem Zweck, für welchen „Beatrice und Benedikt" zunächst bestimmt war, lag zugleich die Bedingung für die Wahl der Mittel. Die Oper sollte eine komische sein; Berlioz machte daher auch darin Konzessionen, daß er die Tradition der Pariser komischen Oper festhielt und den Dialog zwischen den einzelnen Gesangsnummern beibehielt. Im „Cellini" hatte er keinen Dialog; schon hierin liegt ausgesprochen, daß der Stil im letzteren ein höherer, ernsterer und dramatischerer war. Anderseits wird hierdurch auch unser Ausspruch gerechtfertigt, daß der Stil in „Beatrice und Benedikt" kein wesentlicher Fortschritt über Früheres hinaus sein könne, weder im Vergleich zu Berlioz' früheren Werken, noch weniger im Hinblick auf die

schwebende Opernfrage überhaupt. **Berlioz** hat in diesem neuesten Werke offenbar nicht als Reformator, höchstens als Regenerator auftreten wollen; denn die Beibehaltung des Dialogs schließt selbstverständlich das Durchkomponieren aus, führt aber implicite die „karrierten" Gesangsstücke im Gefolge. **Berlioz** hat sich hierdurch des Vorrechtes begeben, in der brennenden Frage der Opernreform — die wir zwar in der großen Oper durch **Wagner** als gelöst betrachten, die aber in der komischen Oper (solange die „Meistersinger zu Nürnberg" nicht erschienen sind) noch immer ihres Oedipus harrt — die maßgebende Initiative zu ergreifen. Wir sind durch sein neues Werk im Stile der komischen Oper nicht weiter gefördert worden.

Dies bestätigt uns nur aufs neue, was wir aus einzelnen Teilen seiner Symphonien, sowie vor allem aus der „Enfance du Christ" längst herausgehört haben, daß in **Berlioz** stets ein Stück von einem Klassiker verborgen war, welcher mit den Jahren mehr und mehr (man kann sagen: seitdem er Membre de l'Institut geworden) zu Tage gekommen ist. Denn auch in den „Trojanern", soweit wir nach einzelnen Bruchstücken daraus urteilen dürfen, steckt mehr **Gluck**, als wir vom Tondichter des „Cellini" erwartet hätten. Diese Beobachtung mag nun, je nach dem Standpunkte, als erfreulich oder nicht aufgefaßt werden — so viel steht für mich fest, daß **Berlioz** seine künstlerische Mission zwar konsequent und begeisterungsvoll erfüllt, aber doch bereits **erfüllt** hat; daß die Reformen, die er machen wollte und mit höchster Energie auch gemacht hat, bereits als künstlerische Thatsachen vorliegen, denen keine neuen mehr hinzugefügt werden dürften. Die fortwährenden, fast schwindelnden Steigerungen, welche bei **Beethoven** vom ersten bis zum letzten seiner Werke ununterbrochen folgten, sind von **Berlioz** nicht mehr zu erwarten; die Norne hat ihm jenes Geschenk des „nie zufriedenen Geistes, der stets auf Neues sinnt", versagt, das **Wagner** so groß gemacht hat und in jedem seiner neuen Werke noch größer erscheinen läßt. **Berlioz** hat unseres Erachtens den Höhepunkt seines Schaffens durch „Cellini", „Romeo und Julie", die „Symphonie fantastique", „Harold", „Faust" und das „Requiem" bezeichnet, — aber **was** er da erreicht hat, ist so gewaltig, und doch noch so wenig von der Allgemeinheit gekannt und anerkannt, daß er wahrlich nicht zu den „überwundenen

Standpunkten" zu zählen ist, sondern vielmehr auf einer Höhe steht, die recht zu würdigen erst zu den noch zu lösenden Aufgaben gehört.

Und in diesem Sinne ist auch „Beatrice und Benedikt" eine höchst willkommene und wertvolle Erscheinung, um so mehr, als sie, im Verhältnis zu vielen anderen Werken von Berlioz, zu ihrer Herstellung nur geringer Mittel bedarf. Das Orchester ist das ganz gewöhnliche; selbst die Schlaginstrumente sind nicht vermehrt. Auch die Besetzung der einzelnen Stimmen ist so mäßig, daß jedes Stadtorchester sie stellen kann. — Die Besetzung auf der Bühne erfordert an Damen nur einen Koloratursopran, einen lyrischen Sopran und einen untergeordneten Alt; an Sängern einen Spieltenor, einen Bariton, einen Baß und einen Baß-Buffo — also ein Personal, das allenthalben vorhanden sein muß. Die Chöre sind nicht hervorragend und können schwach besetzt sein; Ballet ist nicht nötig; neue Dekorationen und Kostüme werden nicht verlangt — ein Garten und ein Saal ist alles, was man zur Oper braucht; zum Kostüm kann man ein beliebiges mittelalterliches wählen, da ein Zeitalter nicht vorgeschrieben ist. — Berlioz hat es also den Theaterdirektoren und Kapellmeistern hier so bequem wie noch nie gemacht, — vielleicht deshalb, weil man ihm so oft vorgeworfen hat, daß seine Werke so große Ansprüche an die Ausführenden machten. — Wir werden ja sehen, ob dieser Einwand, auf den man so oft ein unnötig großes Gewicht legte, nicht nur — ein Vorwand gewesen ist!

III.

Die Details der neuen Oper.

Bei den meisten Werken, die für uns von ausnahmsweisem Interesse sind, haben wir den Vorzug vor dem Publikum voraus, daß wir schon hinlänglich vorbereitet zur ersten Aufführung hinzutreten, indem wir entweder die Proben besuchten, oder die Partitur studierten, oder mit dem Autor selbst direkt verkehrten. Haben wir nun bei diesen Vorstudien mehr oder weniger alle die Erfahrung gemacht, daß gar manches eines öfteren Hörens

oder eines speziellen Studiums bedurfte, ehe es uns zum vollkommenen Verständnis gebracht wurde; daß die Intentionen des Komponisten oft tiefer lagen, als bei erstmaligem Hören uns erscheinen wollte: so vermochten wir, wenn nun endlich der Tag der ersten Aufführung erschienen war, uns kaum mehr in die Lage eines Publikums zurückzuversetzen, das von dem Werke noch nicht eine Zeile oder Note kennt, das, überdies zumeist aus Nichtmusikern bestehend, ebenso wenig ein geübtes Talent zur Orientierung, als eine besonders schnelle Auffassungsgabe oder ausnahmsweise thätige Phantasie besitzt, um das Gehörte quantitativ verarbeiten und qualitativ sich zurechtlegen zu können.

Wir haben uns schon öfter gefragt, ob wir nicht ungerecht gegen ein Publikum waren, wenn es (seine Unparteilichkeit und Vorurteilslosigkeit vorausgesetzt) durch seine Haltung bewies, daß es ein neues Werk nicht verstehe, während es uns ergriff, vielleicht entzückte. Das Nichtverstehen ist kein Vorwurf für den, der eben nur als Laie sich geriert, sowenig als das Nichtverstandenwerden bei erstmaligem Hören ein Fehler für ein bedeutendes Werk sein kann. Nur das Nichtacceptierenwollen infolge mangelnden Verständnisses, das Urteilen oder gar Verurteilen trotz oder vielmehr wegen des Nichtverstehens, haben wir zurückzuweisen. Wir haben es dann entschieden zu bekämpfen, wenn es, mit der hochweisen Miene pseudokritischer Weisheit auftretend, sich den Anschein des Verständnisses zu geben sucht.

Aus diesen Gründen war es uns sogar einmal angenehm, an das neue Berliozsche Werk ausnahmsweise ebenso unvorbereitet herantreten zu können, wie jeder andere Besucher des Theaters; diese Oper, ohne jede vorhergehende Bekanntschaft mit Text oder Musik, unmittelbar, frisch auf uns wirken zu lassen, und so zu erproben, ob die Berliozsche Musik denn wirklich so schwer zu verstehen sei, wie seine Gegner behaupten wollen. — Wir haben nichts dergleichen finden können. Fremdartig mag die Musik auf solche wirken, denen Berlioz' Empfindungsweise überhaupt noch fremd ist, aber unverständlich keineswegs. — Was heißt überhaupt unverständlich? — Von wem wird denn verlangt, daß er beim erstmaligen Hören schon alle Feinheiten verstehen, allen Nuancen folgen soll? Es genügt zunächst, wenn

das Publikum von jedem Satze, jeder Szene den Totaleindruck empfängt, den der Komponist hervorrufen wollte; wenn es seine Absicht im großen und ganzen begreift und die Phantasie willig dahin führen läßt, wohin der produzierende Künstler sie geführt haben will. — Und dies hat hier Berlioz erreicht. Denn den trocknen Humor Benedikts, die graziösen Feinheiten Beatrices, die zarte Schwärmerei Heros, die derbe Komik Somarones allgemein faßlich zu charakterisieren, ja sogar uns ohne weiteres in sympathische Beziehungen mit ihnen zu versetzen, ist ihm so trefflich gelungen, daß das Publikum in Baden sofort seine Lieblinge sich heraussuchte und überhaupt ein so richtiges Urteil zeigte, daß wir davon überrascht waren. — Allerdings ist dabei nicht zu vergessen, daß dieses Publikum ein ausnahmsweise gebildetes und dem Komponisten der großen Mehrheit nach günstig gestimmtes war. Das gehört aber zu jedem Erfolg! Das Kunststück, einem ungebildeten und mißgestimmten Publikum gegenüber Erfolge um jeden Preis zu erzwingen, ist das Geheimniß der — Frivolität.

Die Ouvertüre ist wohl die schwächste, die Berlioz geschrieben. Daß man sie im einzelnen nicht verstehen kann, ohne die Oper zu kennen (weil ihre Motive derselben entnommen sind), ist ein Schicksal, das sie mit den meisten Opernouvertüren teilt; aber diese Motive, die in der Oper ihre ganz geeignete und wirksame Stelle finden, sind nicht bedeutend genug, um, von Text und Situation abgetrennt, auch an und für sich, poetisch oder spezifisch musikalisch betrachtet, durchgreifend wirken zu können. Den Einleitungssatz nehmen wir davon aus; er besteht aus einem kurzen Allegro im $^3/_8$ Takt von einem so mannigfaltigen rhythmischen Reiz, wie er Berlioz in ganz außergewöhnlichem Grade, ja wir möchten behaupten einzig zu Gebote steht. Es liegt in dieser, höchstens aus 32 Takten bestehenden Introduktion zugleich ein so köstlicher Humor, daß wir hierdurch sofort in die Stimmung der Oper versetzt werden — offenbar ein kleines Meisterstück. Aber erst im Finale des zweiten Aktes erfahren wir, was dieses neckische Spiel eigentlich zu bedeuten hat; es ist die instrumentale Unterlage zu dem Schlußduett der glücklich vereinigten Humoristen des Stückes, Beatrice und Benedikt:

L'amour est un flambeau,
L'amour est une flamme,
Un feu follet, qui vient —
On ne sait d'où.*)

Hierauf folgt (noch immer zur Einleitung gehörend) ein schön empfundenes, tief atmendes Andante, der Ausdruck der endlich besiegten und liebesiechen Beatrice, — wir wir gleichfalls erst im zweiten Akte erfahren, wo dasselbe Motiv im Andante der großen Arie von Beatrice zu den Worten wieder erscheint:

Il m'ent souvient!
Je ne puis m'expliquer
L'étrange sentiment de tristesse alarmée,
Qui de mon coeur vint s'emparer.**)

Hierauf tritt erst der eigentliche Allegrosatz der Ouvertüre ein, der sich aber nicht auf gleicher Höhe hält. Wir erkennen in dem $^4/_4$ alla breve eine thematische Umgestaltung des $^3/_8$ Motivs wieder, das in dieser neuen Form nicht mit gleicher Frische wirkt; der weitere Verlauf der Ouvertüre ist in formeller Hinsicht der gebräuchliche, nur daß das Andante im Mittelsatze nochmals auftritt und im Repetitionssatz die Kombination zweier Motive erscheint, der sich ein brillantes Stretto anschließt. In diesem Bau im großen und ganzen erscheint uns der Komponist der Cellini-Ouvertüre wieder, nur daß letztere von weit bedeutenderem Inhalt ist.

Als der Vorhang sich erhebt, sehen wir das Volk von Messina freudig erregt in den Garten des Gouverneurs Leonato eintreten. Der Sieg über die Mauren ist entschieden, das ruhmbedeckte Heer wird zurückerwartet, der Chor singt ein „Viktoria" (Nr. 1 B dur):

---

*) In nicht wörtlich genauer, aber rhythmisch zutreffender Übersetzung:

Die Liebe flackert empor,
Liebe brennt wie ein Feuer,
Ein Irrlicht ist's, das kommt —
Wer weiß woher?

**) Er denkt an mich! —
Nicht vermag ich's, zu deuten
Das fremde Gefühl, das trüb und beengend
Zum erstenmal mein Herz ergreift.

ein kräftiges Introduktionsstück von guter Wirkung, aber ohne hervorragende Bedeutung. Hieran schließt sich der Dialog zwischen den im Garten Versammelten: Leonato, Hero (seine Tochter) und Beatrice (seine Nichte), und dem später eintretenden Siegesboten. Dieser Dialog entspricht fast wörtlich dem ersten Teile der Szene 1 Akt I bei Shakespeare; er wird von dem ungeduldigen Volke aufs neue durch seinen Siegesgesang unterbrochen, dem sich aber diesmal ein origineller Nationaltanz anschließt, eine „Sicilienne" (Nr. 2 A dur) von so eigentümlicher Art, wie vermutlich in Sizilien noch keine getanzt worden ist. Je weniger balletmäßig dieses Stück klingt, desto anziehender ist es für den Musiker.

Das Volk verläuft sich; Hero bleibt allein zurück in Erwartung ihres Geliebten Claudio, der siegreich aus der Schlacht zurückkehrt. Sie singt eine Arie (A dur, D dur, Nr. 3)

Je vais le voir

(Ich soll ihn sehn)

deren Bau sich von den gewöhnlichen Opernarien nicht unterscheidet. Auch die Erfindung ist nicht bedeutend; der Charakter ist ein teils schwärmerischer, teils freudig erregter; das Stück wurde von Mlle. Monrose gut gesungen, lebhaft applaudiert, und könnte unter Umständen eine der Lieblingsnummern der Oper werden, wenn auch nicht die unsrige.

Unterdes ist das Heer eingerückt; der General Don Pedro erscheint mit seinen Offizieren, darunter Claudio und Benedikt. Leonato, Hero und Beatrice bewillkommnen sie. Warum Berlioz hier die passende Gelegenheit, einen Triumphmarsch anzubringen, nicht benutzt hat, ist uns nicht klar geworden. Das Heer wird zwar nicht sichtbar, sondern nur seine Befehlshaber, wie dies auf der kleinen Bühne nicht anders möglich war; die in einiger Entfernung vorübermarschierenden Soldaten waren aber szenisch sehr gut anzunehmen, und hätten musikalisch eine treffliche Wirkung hervorgebracht, namentlich wenn Berlioz den Marsch mit dem Triumphgesang des Volkes (gleichfalls hinter der Szene) kombiniert hätte. — Der Komponist hat diese Wirkung verschmäht; mit der Erscheinung der Offiziere tritt der Dialog wieder ein, sich abermals an Shakespeare anlehnend. Das witzige Wort-

gefecht zwischen Beatrice und Benedikt beginnt; nach den Worten Benedikts:

Wie, mein Fräulein Verachtung! Lebt Ihr auch noch?

geht der Dialog in ein Duett über (Nr. 4, E dur)

Comment le dédain pourrait-il mourir?
(Wie könnte Verachtung wohl sterben?)

in welchem wir den Berlioz des „Cellini" mit Freuden zum ersten Male wieder erkannten. Dieses Duett ist ein reizendes Stück, voller Lebendigkeit, Geist und Humor; es wurde von Mad. Charton-Demeur und Montaubry (einem Spieltenor, den man kaum genug loben kann) in höchster Vollkommenheit gesungen und vom Publikum nach Verdienst durch den lebhaftesten Beifall ausgezeichnet. Das Duett ist schwer, und verlangt vollkommen gebildete Sänger, wird aber mit diesen seine Wirkung auch nirgends verfehlen.

Beatrice entfernt sich; Benedikt wird von Claudio und Don Pedro zurückgehalten. Ein Fest zur bevorstehenden Hochzeit von Claudio und Hero wird verabredet; der Freund fordert Benedikt auf, an seinem Glück sich ein Beispiel zu nehmen und baldigst in den Ehestand nachzufolgen. Es entspinnt sich hieraus ein Männerterzett (Nr. 5, G dur, H moll), das mit den Worten Benedikts beginnt:

Me marier? Dieu me pardonne!
(Ich Ehemann? Gott soll mich bewahren!)

für uns ein Glanzpunkt der Oper. Mannigfaltig im Charakter, breit in der Anlage und frei in der Form, dabei größtenteils deklamatorisch gehalten, übertrifft es an Humor noch das vorhergehende Duett, ist in der Entwickelung und Steigerung äußerst glücklich getroffen. Es hat drei kleine Ensemblesätze, welche durch den lebendigsten musikalischen Dialog sehr wirksam auseinander gehalten werden; das musikalisch-deklamatorische Prinzip tritt hier mehr als in irgend einem anderen Teile der Oper in seine vollen Rechte ein. Wahrscheinlich ist dies der Grund, weshalb dieses Terzett dem an abgerundete musikalische Sätze gewöhnten fran-

zösischen Publikum weniger, den Musikern aber um so mehr gefallen hat.

Im Verlaufe des Terzetts (dessen trefflicher Inhalt dem Schluß von Szene 1 Akt I bei Shakespeare entspricht) erklärt Benedikt, daß, wenn er sich je verheiraten würde, man ein Aushängeschild vor ihm her tragen dürfe, auf dem die Worte ständen:

Hier ist zu sehn: Benedikt, als Ehemann!

Die Freunde merken sich das und beschließen, nachdem Benedikt sie spöttisch verlassen hat, alles aufzubieten, um den Ehescheuen in Beatrice verliebt zu machen und beide, die so trefflich zusammen passen, miteinander zu verheiraten. Unterdes beginnen die Vorbereitungen zum Feste; die Freunde machen den Sängern und Musikern Platz, welche eine Generalprobe zur Hochzeitskantate im Garten abhalten.

Hier folgt eine Szene voll drastischer Komik, in welcher Berlioz seinem Herzen einmal Luft gemacht und sich als Dichter mit treffender Ironie für den Ärger und die Plagen revanchiert hat, die er als Komponist und Dirigent so oft zu erdulden hatte. Wollte man nach Reminiszenzen jagen, so könnte man in dieser Szene eine verbesserte Kopie der Kantatenprobe in „Zar und Zimmermann" herausklügeln. Doch ist zwischen beiden Szenen genau derselbe Unterschied, wie zwischen Berlioz und Lortzing als Komponisten. Die Veranlassung zu dieser Episode hat Shakespeare selbst gegeben. Schon in der 2. Szene des I. Aktes fragt Leonato nach der Hochzeitsmusik und erhält die Antwort, daß sein Neffe „sich sehr viel damit zu thun mache". In der 3. Szene des II. Aktes wird dann im Garten, vor Don Pedro, Leonato und Claudio, eine Art von Probe gehalten; Balthasar kommt mit Musik und singt ein Liebeslied, welches Claudio so gefällt, daß er wünscht, „Balthasar möge zum Abend eine recht ausgesuchte Musik unter Heros Fenster spielen lassen".

Nach diesen Andeutungen hat Berlioz seine Episode ausgeführt. Der Kapellmeister Somarone (Prilleux, ein trefflicher Baß-Buffo, mit einer eigentümlich trocknen, aber wirksamen Komik) hat ein Hochzeitsgedicht komponiert, dessen Text schon grotesk genug ist:

Mourez, tendres époux,
Que le bonheur enivre!
Mourez, pourquoi survivre
A des instants si doux!*)

Die Musik ist es aber noch mehr; sie ist in Form einer Doppelfuge komponiert. Somarone erklärt den Anwesenden, warum: „Das Wort Fuge kommt her von fuga, Flucht; ich habe deshalb eine Fuge mit zwei Subjekten gewählt, um das junge Ehepaar an die Flucht der Zeiten zu erinnern! Beide Subjekte haben einen ganz verschiedenen Charakter, das eine lacht, das andere weint — Tod und Leben — alles ist darin!" — Also eine Fuge mit Programm! — Welche Malice Berlioz von jeher auf die Fugen gehabt, ist bekannt; im „Faust" läßt er die betrunkenen Studenten in Auerbachs Keller ein Fugato auf „Amen" singen, und wir sind, nach den Explikationen Somarones, fast versucht, anzunehmen, daß Berlioz seinen Einleitungssatz zur „Flucht nach Aegypten" auch nur deshalb fugiert hat, weil er die Flucht schildern will**). — Berlioz erzählte mir mit Lachen, daß ein jetzt in Paris lebender deutscher Kontrapunktist diese durchaus korrekte Fuge für das beste Stück in seiner Oper erklärt, die Ironie also gar nicht gemerkt habe!

Die komischen Details während dieser Fugenprobe sind aus dem Leben gegriffen. Die Chorsänger kehren dem Dirigenten zuerst den Rücken zu und können seinen Taktstock natürlich nicht sehen; die eine Oboe stimmt in A, die andere in As; beide blasen zusammen, und „könnten die Ohren eines Esels zerreißen", wie Somarone sich ausdrückt. „Und mit dieser Normalstimmung haben sie gestern meine Serenade gespielt!" Sodann hält Somarone folgende Rede an die Mitwirkenden: „Meine Damen und Herren! Die Komposition, welche Sie jetzt auszuführen die

*) O sterbt, ihr holden Gatten,
Von Liebe ganz berauscht!
Ihr dürft nicht überleben
Der Stunde höchstes Glück!

**) An anderen Stellen freilich verbindet Berlioz sehr charakteristische Fugatos mit den ernsthaftesten Absichten: so im „Cellini", wo der Vater die Tochter vergeblich sucht; in der Introduktion zu „Romeo und Julia", wo der Tumult und Kampf der feindlichen Parteien geschildert wird; beim Leichenzug der Julia, einem kirchlich gehaltenen Stück, und in seinem Te Deum.

Ehre haben, ist — ein Meisterwerk! Fangen wir an.“ — Man erzählt sich, daß Spontini eine ähnliche Anrede an das Orchester in Berlin, vor der Generalprobe einer seiner Opern, gehalten haben soll. — Nachdem die Kantate das erste Mal durchgesungen ist, beginnt der Kapellmeister in seine Partitur hinein zu korrigieren. Er schreibt in aller Eile für die erste Oboe noch einen Figurationssatz hinzu, den er zuerst allein probieren läßt. Er ist mit zopfigen Vorschlägen, Pralltrillern ꝛc. verziert, bewegt sich in den schreiendsten Lagen und schließt auf dem dreigestrichenen d, wo der Ton natürlich umschlägt! Die bekannten Zopf-Figurationen gewisser Kirchenkomponisten des vorigen Jahrhunderts werden dadurch entsprechend charakterisiert. — Leider sind diese und andere Witze zu musikalischer Natur, um vom Publikum gehörig verstanden werden zu können.

Während dieser Szene haben sich die drei gegen Benedikts Junggesellenstand Verschwornen wieder eingefunden; er selbst hält sich im Gebüsch versteckt. Nachdem der Kapellmeister mit seinen Leuten vom Gouverneur entlassen ist, beginnt der Dialog zwischen Don Pedro, Claudio und Leonato, der sich auch bei Shakespeare unmittelbar an die Musikprobe anschließt (Akt II Szene 3). Verabredetermaßen teilen sich die Freunde die Entdeckung mit, daß Beatrice sterblich in Benedikt verliebt sei, daß diese aber alles aufbiete, um ihre Neigung zu verbergen. Benedikt hört alles; als man ihn hierauf absichtlich allein läßt, kommt er aus seinem Versteck hervor und gibt seinen Entschluß zu erkennen, Beatrice zu erhören. Er fängt schon an, Liebe zu verspüren, und begeistert sich mehr und mehr für seine schöne Spröde. Dies geschieht in einem Rondo (Nr. 7, G dur) von vieler Lebendigkeit:

Oui, je vais l’aimer, mon coeur me l’annonce
(Ich werde sie lieben, mein Herz sagt es mir)

das sich aber doch nicht auf der Höhe der vorigen Nummern hält, und deshalb an dieser Stelle weniger Wirkung machte, als die vortreffliche Interpretation Montaubrys verdient hätte.

Um so schlagender wirkt die folgende Szene, deren Situation von Berlioz frei erfunden ist. Es ist Nacht geworden; Hero, am Vorabende ihres Hochzeitsfestes, hat die lärmende Gesellschaft verlassen, um sich mit ihrer Vertrauten (Mad. Geoffroy) im

Parke zu ergehen und in der Stille der Nacht ihr mächtig bewegtes Herz zu beruhigen. Aus ihrem Gespräch erfährt man zugleich, daß beide, Beatrice gegenüber, dieselbe Rolle übernommen haben, welche die beiden Freunde soeben mit Benedikt durchführten. Auch Beatrice wurde durch ein Gespräch, das man sie absichtlich belauschen ließ, von Benedikts hoffnungsloser Liebe unterrichtet, und die Verschwornen sind auch hier ihres Erfolges sicher. Shakespeare hat diese Szene (Akt III Szene 1) gleichfalls auf die Bühne gebracht; Berlioz läßt sie, um die musikalische Parallele zu vermeiden, nur kurz erzählen, und schließt hieran ein reizendes Duett, ein „Notturno" (Nr. 8, Cis moll, E dur), welches das Publikum in Enthusiasmus versetzte:

Nuit paisible et séreine

(Nacht des Friedens und der Wonne)

Der Text schildert in poetischer Sprache die Reize der Natur, wie sie sich vor den Augen einer liebenden Braut entfalten, die in Erwartung ihres Glückes still erbebt. Der Charakter der Musik ist ein liebeatmender, schwärmerischer, aber nur sanft bewegter, und durchaus lyrischer Natur. Das Duett ist strophisch komponiert und in Liedform gehalten; die beiden Strophen rahmen einen entsprechenden Mittelsatz ein; die Coda wird durch ein Orchesternachspiel gebildet. Die Instrumentation ist äußerst zart, aber von unbeschreiblichem Reiz; das Duett machte solches Glück, daß es bei beiden Vorstellungen da capo verlangt wurde. Am Klavier kann es keine gleichgroße Wirkung machen, da die Instrumentation, wie immer bei Berlioz, organisch mitwirkt; selbst im Konzertsaal mit Orchester gesungen, können wir kaum einen ähnlichen Effekt erwarten, weil die Situation für die Bühne gedacht ist, uns auf die musikalische Stimmung vorbereitet und dieselbe zugleich erhöhen hilft. — Rosen zerpflückend, sanft aneinander geschmiegt, wandeln die beiden Mädchen beim Ritornell sehnsüchtig in der stillen Mondnacht weiter durch den verschwiegenen Park. — Der Vorhang sinkt; der erste Akt ist zu Ende. — Dieses Finale war ebenso überraschend, als durch den Kontrast gegen die früheren Szenen mächtig wirkend. Das Publikum tobte förmlich vor Entzücken; die Sängerinnen und der Komponist wurden stürmisch gerufen, mit Blumen geworfen — das Glück der Oper war entschieden! — So verschieden auch sonst die Ur-

teile über die Oper sein mochten: über das Notturno war nur eine Stimme: seine zarte Innerlichkeit und echte Poesie hatte Alle gleich bezaubert.

Der zweite Akt hat keine Instrumental-Introduktion. Sie hätte nur festlicher Art sein können, eine Hochzeitsmusik; denn als der Vorhang aufgeht, sehen wir uns mitten in das Bankett versetzt, welches der Gouverneur von Messina der Vermählung seiner Tochter zu Ehren veranstaltet. — Berlioz war taktvoll genug, uns hier keine Speise- und Trinkszene (womöglich mit Ballet) à la „Hugenotten" erster Akt zu reproduzieren; er nimmt das unvermeidliche Festessen hinter der Szene an, und zwar so, daß rechts die „Herrschaften", links die „Musikanten" gespeist werden. Die Bühne selbst ist leer und wird nur durch hin und her laufende Diener belebt, welche eine komische Szene im Shakespeareschen Genre aufführen, während die durstigen „Cantores" im Vorzimmer immer energischer nach „Wein, Wein!" schreien.

Als endlich der ersehnte Korb mit Syrakuser und Marsala glücklich hinter den Kulissen angekommen ist, erhebt sich dort ein gewaltiger Lärm. Man verlangt stürmisch (alles noch hinter der Szene), daß Somarone ein Loblied auf den Syrakuser improvisiere. Er läßt sich auch erbitten, wenn der Chor ihn „mit allen vorhandenen Instrumenten" begleiten wolle. Wir erhalten so die originellste Instrumentation, die jemals zu einem Trinkliede geschrieben wurde: Guitarre, Trompeten und Tamburin — beim Ritornell Gläserklirren und Tischklopfen — eine etwas wüste, aber höchst originelle Szene, die uns das realistische Bild eines Trinkgelages getreu nach der Natur, und trotzdem nicht in abstoßender Weise widerspiegelt, weil wir den Vorgang nur hören, nicht sehen — die Phantasie also beliebigen Spielraum hat. Ebenso originell, wie die Instrumentation, ist die Melodie und namentlich der Rhythmus, in dessen meisterhafter Behandlung Berlioz nun einmal unvergleichlich dasteht.

Als das Baßsolo Somarones mit Chorrefrain (Nr. 9, E moll, G dur) hinter der Szene beendet ist, zieht die Tischgesellschaft den bereits stark taumelnden Kapellmeister auf die Bühne und verlangt ein zweites Couplet. Nach einigen vergeblichen Versuchen, seine Gedanken zu sammeln, muß er davon abstehen, und der ganze Chor wiederholt das erste Couplet, diesmal aber

vierstimmig und (nunmehr ohne Tischlärm) von reinerer und noblerer Wirkung — ein prächtiges Stück, das mit dem schon hundertmal dagewesenen Trinkliederkultus anderer Opernkomponisten nichts gemein hat.

Die lärmende Gesellschaft verläuft sich in den Garten, den Kapellmeister mit sich schleppend; ihre Stimmen verhallen in der Ferne. Die Bühne ist wieder leer. Ein Agitato des Orchesters versetzt uns in ernstere Stimmung: Beatrice tritt leidenschaftlich auf. Sie hat die Gesellschaft verlassen, um die Erregtheit ihres Innern zu verbergen; sie weiß jetzt, daß Benedikt sie liebt, und wagt sich selbst kaum zu gestehen, daß sie seine Neigung erwidert. Dies gibt dem Komponisten Gelegenheit zu einer großen, im breitesten Stile angelegten Arie mit Recitativ, Andante und Allegro, eine der schönsten Nummern der Oper, im nobelsten Stile und dabei doch sehr brillant — ein dankbares Konzertstück. Das Andante (Es dur)

Il m'en souvient
(Er denkt an mich)

hat das schön empfundene Motiv, dessen wir schon bei der Ouvertüre gedachten; das Allegro

Je l'aime donc?
(So lieb' ich ihn?)

ist feurig, koloriert und gibt der Sängerin Gelegenheit, ihre ganze Kunst zu entfalten. Mad. Charton-Demeur sang die Arie brillant und erhob sie zum Gipfelpunkt des zweiten Aktes. Anhaltender Beifall, Hervorruf und Blumenwerfen zeigten, daß das Publikum ihre und des Komponisten Verdienste zu würdigen wußte.

Als sie abgehen will, tritt ihr Benedikt entgegen*). In

*) Vor dieser Szene, unmittelbar nach der großen Arie, hat Berlioz jetzt (wie er mir kürzlich aus Paris schrieb) noch ein Terzett zwischen Beatrice, Hero und Ursula eingefügt, ein Gegenstück zu dem Männerterzett im ersten Akt, worin die beiden Mädchen, als sie ihre List gelungen sehen, Beatrice necken und zum Liebesgeständnis zwingen wollen. — Hieran schließt sich noch ein Hochzeitschor hinter der Szene. — Diese Erweiterungen werden jedenfalls sehr günstig wirken, da der zweite Akt zu kurz im Vergleich zum ersten, und relativ auch von geringerem Werte war.

einem Dialog — in welchem sie sich gegenseitig beobachten, ihre Liebe zu verbergen suchen und doch verraten — verwirren sich beide so, daß sie schließlich beschämt das Weite suchen wollen, aber von den auf allen Seiten eintretenden Gästen zurückgehalten werden. Ein Ensemblestück, das einzige größere in der ganzen Oper, und zugleich der Anfang des Finale, beginnt mit einem kurzen Hochzeitsmarsch, dem ein feierliches Sextett mit Chor (G dur) folgt. Hero und Claudio schwören sich ewige Treue, die Unterzeichnung des Ehekontraktes wird vollzogen. — Wir halten es für sehr taktvoll, daß Berlioz hier dem Beispiel Shakespeares nicht gefolgt ist und die Trauung nicht vor dem Altar, mit Priester und Segensspruch vollziehen läßt, — wie er denn überhaupt im zweiten Akt sich weit mehr, als im ersten, von Shakespeare emanzipiert und nur noch den Gedankengang ganz allgemein festgehalten hat.

Nachdem Hero und Claudio unterzeichnet haben, wird ein zweiter Kontrakt vom Notar vorgelegt, der bestellt sei, er wisse nicht, für wen? — Hierauf folgt die hübsche Szene (Shakespeare Akt V Szene 4):

Benedikt (zu Beatrice):
Liebt Ihr mich?

Beatrice:
Nein, weiter nicht, als billig.

— ihr letztes Wortgefecht, welches dadurch abgeschnitten wird, daß die beiderseitigen Freunde durch verschiedene Liebeszeichen, die zu Verrätern werden, beide zum Geständnis zwingen. Kaum ist der Friede mit Unterzeichnung des zweiten Kontraktes geschlossen und besiegelt, so marschiert Somarone feierlich mit seinen Musikern (diesmal verstärkt durch eine große Trommel) im Hintergrunde auf. Vier Sänger tragen Stangen mit Schildern, deren Inschriften noch verborgen sind. Eine gravitätische Entrada, gewichtige Schläge auf die große Trommel, die Schilder wenden sich, eins nach dem andern, und alle lesen und singen in schauerlichem G moll:

Hier — ist zu sehn — Benedikt — als Ehemann!

Benedikt hat seine Wette verloren und muß sich den Spott der anderen nun gefallen lassen. Indes tröstet er sich schnell,

faßt seine Beatrice an der Hand, und beide singen das reizende „Scherzo“ (G dur), das wir schon aus der Ouvertüre kennen:

L'amour est un flambeau

dessen kecke Wendungen, bei der graziösesten Haltung, der Oper einen glücklichen Abschluß geben. Der Chor antwortet in gleichem Stil, auf das heiterste. — Diese Schlußnummer fand den lebhaftesten Beifall. Als der Vorhang gefallen war, wurden die Hauptdarsteller und der Komponist gebührend gerufen. Berlioz erschien aber nicht auf der Bühne, sondern verbeugte sich (wie auch nach dem ersten Akte) nur von seinem Pulte aus.

Die Oper hat in Baden ein festes Terrain gewonnen; sie wird in nächster Saison (im August) dort wiederholt und soll auch, wie wir hören, in dem neu eröffneten „Théâtre lyrique“ in Paris gegeben werden. In der Hoffnung, ihr bald auch in Deutschland zu begegnen, schließen wir für jetzt mit der Nachricht, daß der Klavierauszug in wenig Wochen in Paris erscheinen und allen sich dafür Interessierenden Gelegenheit geben wird, das Werk, über welches wie hier leider nur flüchtig berichten konnten, selbst zu prüfen*).

*) Ein deutscher Klavier-Auszug (mit Übersetzung von R. Pohl) ist später bei Bote und Bock erschienen.

Ein Berlioz-Konzert in Löwenberg.

(1863.)

Löwenberg ist ein in musikalischen Blättern so oft und ehrenvoll genannter Ort, auf den seit einer Reihe von Jahren mit Nachdruck — als auf einen musikalischen Mittelpunkt von hervorragender Bedeutung — aufmerksam gemacht wurde: daß man bei einem ersten Besuche von den dortigen künstlerischen und gesellschaftlichen Verhältnissen kaum mehr überrascht werden, sondern nur Erwartetes bestätigt finden sollte. — Dennoch müssen wir unseren Bericht mit dem erfreulichen Geständnis eröffnen, daß wir von dem, was wir in der kleinen Residenz des ebenso liebenswürdigen und geistvollen, als kunstsinnigen Fürsten zu Hohenzollern-Hechingen gefunden haben, angenehm überrascht wurden, da wir unsere Erwartungen in jeder Hinsicht übertroffen fanden.

Die direkte Veranlassung zu diesem Besuche in Löwenberg gab der Fürst Friedrich Wilhelm Konstantin selbst. Sobald derselbe erfahren, daß Berlioz nach Deutschland gekommen sei, um in Weimar seine neueste Oper „Beatrice und Benedikt" zu drigieren, übersandte er ein eigenhändiges Schreiben an den französischen Meister, mit der Einladung, auf einige Tage zu ihm zu kommen, um das letzte der diesjährigen Löwenberger Hof-Konzerte zu dirigieren. Da Berlioz auf diesen ehrenvollen Ruf sofort zustimmend erwiderte, beauftragte der Fürst seinen

Kapellmeister Seifriz, umgehend selbst nach Weimar zu reisen, um den Tag des Konzertes, sowie das spezielle Programm dort persönlich zu vereinbaren. Da letzteres selbstverständlich fast nur Berliozsche Werke enthalten sollte, bei denen die Besetzung einer Harfe fast unerläßlich ist, erhielt auch meine Frau eine fürstliche Einladung zur künstlerischen Mitwirkung, und so reisten wir am 15. April, gemeinschaftlich mit Berlioz, ohne Aufenthalt direkt bis Löwenberg. — Dort angekommen, empfing uns die betrübende Nachricht, daß der Fürst durch Krankheit ans Bett gefesselt sei, aber Hoffnung habe, dasselbe in den nächsten Tagen wieder verlassen zu können. Berlioz, der, trotz dieses bedauerlichen Zwischenfalls, auch sofort in einer längeren Audienz auf die liebenswürdigste Weise empfangen wurde, begann am folgenden Tage mit den Orchesterproben, deren überhaupt im ganzen drei stattfanden, wovon aber zwei vollkommen genügt hätten, da die Löwenberger Hofkapelle mit einer Virtuosität spielte, über die Berlioz nicht weniger erstaunt und erfreut war, als wir Alle.

Der Konzertsaal, der sich im Palais selbst befindet, faßt etwa 500 Personen, hat eine vortreffliche Akustik und ist ebenso zweckmäßig disponiert, als geschmackvoll ausgestattet. Die Pfeiler zieren die Büsten von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Gluck, Spontini, Spohr und Mendelssohn; im Fond, über dem Orchester, ist das Medaillon von Liszt angebracht, dem in nächster Zeit das von Berlioz als Pendant sich beigesellen soll. Für diesen Raum ist die numerische Besetzung der Kapelle vollkommen ausreichend (6 erste und 6 zweite Violinen, 4 Bratschen, 3 Violoncelle und Bässe rc.); die noch fehlenden Instrumente (Harfe, 2 Cornets à piston, Baßtuba und einige Schlaginstrumente) sucht der treffliche Kapellmeister Seifriz durch geschicktes Arrangement und zweckmäßige Verteilung der Kräfte möglichst zu ersetzen. Die Qualität der Instrumente ist sehr gut, und wenn schon die Kapelle im allgemeinen als eine vorzügliche zu bezeichnen ist, so zählt sie noch speziell Virtuosen an den ersten Pulten: Seifriz unter den Geigern, Popper als Violoncellist, Jägerhuber für Oboe und Englisches Horn, einen vortrefflichen ersten Hornisten, Klarinettisten und Fagottisten, geschickte Trompeter und Posaunisten, sowie einen Pauker, der seinen neuen Pfundtschen Maschinenpauken alle Ehre macht.

Als Berlioz bei der ersten Probe den Konzertsaal betrat, empfing ihn ein dreimaliger Tusch der Hofkapelle, worauf Kapellmeister Seifriz ihn im Namen Aller mit herzlichen Worten in französischer Sprache begrüßte. Berlioz erwiderte in angemessener Weise und erinnerte hierbei daran, daß er schon einmal, vor 20 Jahren, an der Spitze derselben Hofkapelle gestanden habe, als der Fürst noch in Hechingen residierte. Berlioz hat diesen Besuch in einem seiner Reisebriefe beschrieben, und den nicht etwa nur äußerlich zur Schau getragenen, sondern aus wärmstem Enthusiasmus und gründlichem musikalischen Studium hervorgegangenen Kunstsinn des Fürsten schon damals gebührend hervorgehoben, indem er den überraschenden Leistungen der Hofkapelle in der kleinen deutschen Residenz seine aufrichtige Anerkennung nicht versagte.

Seitdem ist diese Kapelle quantitativ wie qualitativ auf eine noch höhere Stufe gehoben worden. Der Fürst hat für seine Hofmusik den enormen Etat von jährlich 30000 Thalern ausgesetzt — eine Summe, die im relativen Verhältnis zu den Kapell-Etats der großen deutschen Staaten geradezu einzig dasteht. Hierbei ist noch zu bemerken, daß die Hofkapelle alljährlich nur sechs Monate (von Ende Oktober bis Ende April) im Dienste ist, und ihre Mitglieder die zweite Hälfte des Jahres zu anderen Engagements verwenden dürfen. Ferner steht diese Kapelle auch darin einzig in ihrer Art da, daß sie lediglich nur zur Ausführung von Konzerten (von denen in jeder Saison 24—30 stattfinden) verpflichtet ist, daß sie frei bleibt vom Kirchendienst, von Opernarbeit, von Zwischenaktsmusik oder musikalischer Lohndienerei, und daß überdies diese Konzerte wahrhafte Muster-Programme haben, da vom Alten wie vom Neuesten nur das Beste und Interessanteste zur Ausführung gelangt. Hierdurch erklärt sich auch die geistige Frische, der künstlerische Enthusiasmus, das lebendige Verständnis in der Auffassung und Ausführung Aller, deren Eifer dadurch noch mehr angespornt wird, daß der Fürst bei allen Proben zugegen zu sein pflegt. Und gerade diesmal mußte der verehrte Kunst-Mäcen bei den Proben fehlen!

Berlioz war von dem Resultate der ersten Probe entzückt; er erschöpfte sich nach jeder Nummer in Lobeserhebungen, und bekannte, eine solche erste Probe noch nicht erlebt zu haben. Die Anerkennung des Verdienstes von Kapellmeister Seifriz war

hierdurch zugleich mit ausgesprochen, denn er war es, der die Kapelle auf diese hohe Stufe der Ausbildung gebracht hatte. Eine solche erste Probe wäre eine faktische Unmöglichkeit gewesen, wenn Seifriz nicht schon so vortrefflich vorgearbeitet und die Hofkapelle mit allen aufzuführenden Werken längst vertraut gemacht hätte, so daß Berlioz eigentlich nichts anderes zu thun hatte, als die letzte Feile anzulegen und Nüancen herauszuarbeiten, über die nur der Komponist selbst gebieten kann, — wenn er nämlich zugleich ein so unübertrefflicher Dirigent wie Berlioz ist! — Berlioz war in der Hauptprobe von den Gesamtleistungen so ergriffen, daß er seine Thränen kaum zurückhalten konnte. Er umarmte Seifriz und sagte ihn, daß er seit mehr als 20 Jahren keine Aufführung seiner Werke erlebt habe, die ihm eine gleich ungetrübte Freude bereitet hätte, da hier selbst jene Fehler nicht vorgekommen wären, denen er bei gewissen Stellen sonst in allen übrigen Kapellen unvermeidlich begegnet sei.

Der Konzerttag (Sonntag der 19. April) war herangekommen, und der Fürst konnte sein Krankenlager noch immer nicht verlassen. Das Interesse, womit der Fürst das Resultat aller Proben verfolgte (worüber er nach jeder Nummer sich Bericht erstatten ließ); die wahrhaft freundschaftliche Sorgfalt, die er speziell Berlioz widmete, den er täglich zweimal in längerer Audienz empfing; die huldvolle Art, womit er für die gesellige Unterhaltung seiner Gäste sorgte — das alles sagte uns, wie bitter er es empfinden müsse, daß jetzt ihm versagt war, diese Kunstmomente mit uns zu genießen*).

---

*) Wir können uns nicht versagen, die Stelle aus Berlioz „Reisebriefen“ hier zu citieren, welche die Persönlichkeit des Fürsten so treffend charakterisiert: „Der regierende Fürst von Hohenzollern-Hechingen ist ein geistreicher, lebhafter und edelgesinnter junger Herr, den auf der Welt nur zweierlei zu beseelen scheint: der Wunsch, seine Unterthanen so glücklich als möglich zu machen, und die Liebe zur Musik! Gibt es wohl ein schöneres Dasein, als das seine? Rings um sich her erblickt er nur Zufriedenheit; seine Unterthanen vergöttern ihn, und die Tonkunst, die er als Dichter und Musiker geistig durchdringt, hat ihn zu ihrem Liebling erkoren. Er selbst komponiert reizende Lieder, wovon zwei, der „Fischerknabe“ und „Schiffers Abendlied“, durch ihre ausdrucksvolle Melodie mich wahrhaft ergriffen haben. Er singt sie mit einer Komponistenstimme, aber mit hinreißendem Feuer, seelenvoll und herzenswarm. Er besitzt zwar kein Theater, aber eine Kapelle, an deren Spitze ein verdienstvoller Meister, Täglichsbeck (1843), steht, dessen

Die Löwenberger Konzerte sind Hof-Konzerte. — Wie aber ihre Programme fast einzig in ihrer Art dastehen, — nur Weimar und Sondershausen können damit verglichen werden — so auch die sonstigen Einrichtungen. Die Konzerte — wie schon erwähnt, 24 - 30 in jeder Saison, ohne die Kammer-Soireen — sind selbstverständlich nicht gegen Entree, und doch streng genommen im Abonnement; denn der Teil der höheren Gesellschaft, der dem Fürsten persönlich vorgestellt ist, erhält seinen numerierten, festen Platz für die ganze Saison. Man glaube aber nicht, daß vom Fürsten zu Hohenzollern nur solche für hörfähig gehalten werden, die das Glück haben, hoffähig geboren zu sein! Im Gegenteil öffnen sich die Thüren des Löwenberger Konzertsaales auf gastliche Weise jedem, der wahrhafte Freude an der Musik hat und — noch Platz findet. Jeder Bürger der Stadt, wie jeder Fremde, ist zum Eintritt berechtigt; er hat sich nur auf dem Hof-Amte zu melden und gegen Nennung seines Namens ein Billet in Empfang zu nehmen.

Von dem Recht der freien Meinungsäußerung des Enthusiasmus haben die musikalischen Schlesier am 19. April 1863 in Löwenberg einen so unbeschränkten Gebrauch gemacht, daß alle Freunde und Verehrer von Berlioz daran ihre Freude hatten. In Löwenberg sollte alles über Erwarten sein: wie die Aufnahme des Fürsten, wie die Leistungen der Kapelle, so auch die Aufnahme („sage mir, was dir gefällt, und ich will dir sagen, was du bist!" —) von seiten des Publikums! Daß die Bewohner von Löwenberg und Umgegend nicht so musikalisch

---

Symphonien im Pariser Konservatorium eine ehrenvolle Aufnahme fanden, und der seinem Herrn die Meisterwerke der Instrumentalmusik, die dieser am liebsten hört, zwar nicht mit glänzender Besetzung, wohl aber mit künstlerischer Sorgfalt vorführt. — Dies ist das Bild des liebenswürdigen Fürsten, dessen Einladung mir so angenehm war, und bei welchem ich eine so herzliche Aufnahme fand." — Im weiteren Verlaufe des Briefes erzählt Berlioz, wie der Fürst bei den Proben sich neben den Pauker stellte, die Pausen für ihn zählte und ihm (der beim „König Lear" den Kopf verloren zu haben scheint) die Zeichen zum Eintritt gab; — denn

Wahrhaft groß sein, heißt, nicht ohne großen Gegenstand sich regen,
Doch einen Strohhalm selber groß verfechten, wenn Ehre auf dem Spiel!
(Hamlet.)

auf die Welt gekommen sind, wie sie seit 1849 geworden sind (seitdem der Fürst in Löwenberg residiert), erleidet wohl keinen Zweifel. Hierdurch ist aber eben der Beweis geliefert, wie bildungsfähig ein Publikum ist, wenn eine Kapell-Direktion in der glücklichen Lage ist, sich nach dem verschiedenen Geschmack seiner Zuhörerschaft **nicht** richten zu müssen, und die Oberleitung die erforderliche Intelligenz und Energie besitzt, um dem **Fortschritt konsequent** zu huldigen.

Das Konzert hatte Besucher aus nah und fern herbeigezogen; die großen Rittergüter der Umgegend hatten so gut ihr musikalisches Kontingent gestellt, wie die benachbarten Städte Görlitz, Bunzlau, Liegnitz ꝛc. und selbst das entferntere Breslau. Von Künstlern waren außer Hans v. Bronsart und seiner Gemahlin (die beide diesen Winter in Löwenberg zubringen) noch anwesend: Dr. Damrosch aus Breslau und Heinrich Porges aus Prag; ersterer bereits von der ersten Probe an, Letzterer schon seit mehreren Wochen ein Löwenberger Gast. — Das Programm war mit einem Geschmack und Takt gewählt, der nichts zu wünschen übrig ließ. — Den Anfang machte die Lear-Ouvertüre, die auch vor 20 Jahren in Hechingen das Hof-Konzert eröffnete. — Dann folgte eine Solo-Piece („Feentanz") von Parish-Alvars, die meine Frau auf Wunsch des Fürsten und nach der Wahl von Berlioz vortrug, da in Löwenberg eine Harfe noch etwas Neues war, wobei wohl der referierenden Ehehälfte die einfache Erwähnung der erfreulichen Thatsache gestattet sein dürfte, daß die spielende Virtuosen-Hälfte vom Publikum ebenso liebenswürdig empfangen, als belohnt wurde. — Hierauf: Zweiter und dritter Teil („Fest bei Capulet" und „Liebesszene") aus der Symphonie „Romeo und Julia". — Zum Schluß des ersten Teiles: Ouvertüre zum „Römischen Karneval". Auch die Wahl dieser Ouvertüre war hier besonders am Platz, da ihre Partitur dem Fürsten dediziert ist. — Den zweiten Teil bildete die Harold-Symphonie, und zwar vollständig, während von diesem Werke gewöhnlich nur die drei ersten Sätze, oft auch nur der zweite und dritte Satz, aufgeführt werden, weil der vierte für ein weniger avanciertes Orchester ebenso schwierig in der Ausführung, wie für ein weniger avanciertes Auditorium im

Verständnis ist. Die Solo-Viola spielte Kapellmeister Seifriz ausgezeichnet schön, die obligate Harfe meine Frau.

Über die Ausführung von seiten des Orchesters ist mit einem Worte zu berichten: sie war über alles Lob erhaben. Jede einzelne Stimme folgte den Blicken und Winken des Meisters mit einer Hingebung und Begeisterung, daß hieraus eine Gesamtleistung hervorging, welche die gewaltigen, großartigen Instrumentalbilder des „Lear" des „Fest bei Capulet" und der „Orgie de Brigands" (im „Harold") nicht minder, als die Genrebilder des „Römischen Karneval", des „Pilgermarsches", der „Serenade in den Abruzzen", die melancholische Schwärmerei des „Harold im Gebirge", wie die hinreißende Glut der Leidenschaft in Romeos „Liebesszene", — zu gleich vollendeter Geltung brachte.

Über die Werke selbst viel zu sagen, ist hier nicht nötig. Sie sind ja durchaus keine neuen — denn sie sind alle ein Vierteljahrhundert und darüber alt. — Aber leider sind sie Vielen noch ebenso unbekannt, als — unverständlich, so daß man weit ausholen müßte, um sie allen verständlich zu machen. — Im Laufe der interessanten Gespräche zwischen dem Fürsten und Berlioz warf Se. Hoheit einmal plötzlich die Frage auf: „Welche Ouvertüre halten Sie für die größte?" — Berlioz antwortete ohne Besinnen: „Koriolan!" — Der Fürst war sichtlich erfreut, sein eigenes Urteil durch Berlioz so vollkommen bestätigt zu finden. — Man höre nun den „Lear", wie wir ihn in Löwenberg unter Berlioz hörten, und denke dabei nicht an Beethoven! — — Die Karneval-Ouvertüre mit der Lear-Ouvertüre vergleichen zu wollen, hätte ungefähr so viel Sinn, als eine Parallele zwischen dem Shakespeareschen Drama und der Goetheschen Schilderung des italienischen Volksfestes. So unähnlich die Vorbilder, ebenso unähnlich sind sich auch die durch sie inspirierten Berliozschen Instrumentalgemälde. Ihr Stil ist, von der Hauptanlage im großen und ganzen bis in die kleinsten Details der Instrumentierung, ein so gänzlich verschiedener, daß es sogar schwer fallen dürfte, beim bloßen Anhören aus beiden Werken denselben Komponisten herauszuhören. Denn es gehört ja zu den hervorragendsten Eigentümlichkeiten von Berlioz, daß er sich in seinen Werken nie wiederholt, und daß er, bei der Gewalt der

Charakteristik, die ihm zu Gebote steht, ebenso mannigfaltig in der Wahl seiner Vorwürfe, als in deren Behandlung ist. — Man hat ihm zwar öfter gesagt, daß er seinen Stil in neuerer Zeit geändert habe. Seine letzten Werke (die „Enfance du Christ" und teilweise „Beatrice und Benedikt") geben hierzu auch eine gewisse Berechtigung. Als ich mit ihm hierüber sprach, erwiderte er lachend: „Der Stil, in dem ich schreibe, geht stets aus den Werken hervor; nicht umgekehrt. Man könnte mir also höchstens vorwerfen, daß ich jetzt andere poetische Motive als früher wähle. Das mag sein; aber — hören Sie nur erst meine Trojaner!" —

Die Harold-Symphonie könnte man die „Pastorale" von Berlioz nennen*); Liszt hat hiervon eine so meisterhafte Analyse gegeben, daß darüber nichts mehr zu sagen ist. — „Romeo und Julia", die dritte und (unserer Ansicht nach) größte in dem glänzenden Dreigestirn der Berliozschen Symphonien, harrt aber noch immer ihres mustergültigen Kommentators, obgleich sie, wenigstens in einzelnen Teilen, die bekannteste und beliebteste geworden ist. Man hat Shakespeares Drama mit Recht „das hohe Lied der Liebe" genannt. Berlioz' Symphonie ist — die Musik dazu. — Als diese Symphonie vor Jahren zum ersten Male in Braunschweig aufgeführt wurde, sagte Griepenkerl zu Berlioz: „Sie, der Sie Shakespeare und die Liebe so völlig erfaßt haben, Sie müßten eine Oper aus Romeo und Julia machen!" — Berlioz erwiderte lächelnd: „Wenn ich das ganze Werk so komponieren müßte, ich glaube, ich würde daran sterben!" — „Nun, wenn es sein muß, sterben Sie daran, aber — komponieren Sie es!" — — Das ist auch eine Kritik! — —

Wie glänzend die Aufnahme aller Nummern von Seiten des Publikums war, erwähnte ich schon. Bei seinem Erscheinen wurde Berlioz mit nicht enden wollenden Applaus empfangen; nach der Lear-Ouvertüre, nach der Liebesszene, nach dem Pilgermarsch, sowie am Schlusse des ersten und zweiten Teiles wurde

---

*) „Berlioz sinnt hier den Kontrasten nach, die das himmlisch lachende Italien in einem täuschungsmüden, schmerzübersättigten Herzen erzeugen mußte, das, die großen Schatten der Vergangenheit vergessend, aus dem Kerker philosophischen Brütens in die lebensvolle Gegenwart, in das bunte Treiben eines Volkes tritt, welches die Freude am Dasein dem Ruhm der Grüfte vorzieht." Liszt.

er gerufen. Man sah an der Teilnahme des Publikums und hörte aus seinen Äußerungen, daß diese Werke ihm schon genau bekannt waren, so daß ein Interesse für feinere Details sich kundgeben konnte, die einem unvorbereiteten Publikum gegenüber gänzlich verloren gegangen wären. Die Liebesszene und der Pilgermarsch wurden stürmisch da capo verlangt, Berlioz ging aber nicht darauf ein, obgleich das Konzert ziemlich kurz war (es dauerte genau zwei Stunden). — Als ich ihn nach dem Konzerte fragte, weshalb er denn nicht wenigstens einen Satz repetiert habe, merkte ich erst, daß er — den Ruf gar nicht verstanden hatte! Anstatt „da capo" hatte er „bravo" gehört, weil — man in Frankreich eine Wiederholung durch den Ruf „bis" begehrt! Liebenswürdiger, echter Pariser, der seit 20 Jahren nach Deutschland kommt, aber noch nicht so viel von deutschen Sitten gelernt hat, um zu verstehen, was das Publikum in seinen eigenen Konzerten verlangt! — Übelwollende legen ihm das als Hochmut aus; ich weiß aber, daß es einesteils aufrichtige Bescheidenheit, anderenteils Bequemlichkeit ist. Denn „die Franzosen sind stolz darauf, daß ihre Sprache — den Deutschen so geläufig ist"! (Daniel Stern.)

Das Konzert bot noch zwei überraschende Momente, auf die wir alle nicht, und der Komponist am allerwenigsten, vorbereitet waren. — Nach Schluß des ersten Teiles betrat der Adjutant des Fürsten, Hr. v. Strantz, das Podium und überreichte Berlioz mit einer kurzen Anrede (die freilich im Jubel der Menge ungehört verhallte) im Namen des Fürsten das Ehrenkreuz des Hohenzollernschen Hausordens. Das ganze Publikum erhob sich, die Kapelle fiel mit einem Tusch ein, der Applaus wollte kein Ende nehmen. — — — Am Schluß des zweiten Teiles wurde Berlioz noch eine ehrenvolle Ovation bereitet. Kapellmeister Seifriz überreichte ihm im Namen der Kapelle auf einem Atlaskissen den wohlverdienten Lorbeer. — Zur Erinnerung an diese Stunden hat der Fürst befohlen, das Medaillon von Berlioz im Konzertsaal über dem Orchester aufzustellen — unseres Wissens der erste deutsche Konzertsaal, dem — diese Ehre widerfährt!

War nunmehr der Haupttag — der durch ein glänzendes Souper im Palais beschlossen wurde — auch vorüber, so waren es doch die Feste noch nicht. — Die Hofkapelle hatte für den

folgenden Abend Berlioz zu Ehren ein Festessen veranstaltet, das zugleich die Schlußfeier der nun vollendeten Konzertsaison bildete. Die Versammlung war ebenso zahlreich als heiter; es fehlte nicht an trefflichen und begeisterungsvollen Toasten; Berlioz erwiderte ebenso lebhaft als warm, natürlich in französischer Sprache. Ich diente ihm als Dolmetscher und übersetzte Satz für Satz ins Deutsche. Ich habe Berlioz bei Festlichkeiten selten so gesprächig und heiter gesehen; man fühlte ihm nach, wie wohl er sich in diesem Künstlerkreise fühlte. Und zwar mit Recht: denn alle Huldigungen, die höchsten wie die bescheidensten, die ihm in Löwenberg dargebracht wurden, trugen den unverkennbaren Stempel der Aufrichtigkeit und Begeisterung. Da war nichts Gemachtes, nichts Offizielles darin; alles ergab sich gleichsam wie von selbst, aus der edlen Sache und innerster Überzeugung heraus.

Berlioz blieb noch drei Tage in Löwenberg. Täglich hofften wir, daß der Fürst sein Krankenzimmer verlassen und es hierdurch möglich werden könnte, ein zweites von Berlioz dirigiertes Konzert, entweder mit neuem Programm, oder mit Wiederholung des ersten, zu veranstalten. Am 22. April sagte uns aber das Bülletin des Arztes, daß wir hierauf verzichten müßten; und so bestimmte Berlioz seine Abreise auf den folgenden Morgen. Den Abend vorher versammelte der Fürst in seinen Salons noch eine gewählte größere Gesellschaft, und Berlioz las seine Trojaner-Dichtung bei geöffneten Thüren vor, so daß der Fürst von seinem Zimmer aus an der poetischen Nachfeier teilnehmen konnte. Zum Schluß spielte meine Frau einige Piecen auf der Harfe; weitere musikalische Vorträge mußten unterbleiben, da der Fürst sich zu angegriffen fühlte.

So schied Berlioz am andern Morgen aus dem künstlerisch-gastlichen Löwenberg mit dankbar erregtem Herzen. Beim Abschied sprach der Fürst in den huldvollsten Worten die Hoffnung auf Wiedersehen in nächster Saison aus. Berlioz hat fest versprochen, zu jeder Zeit dahin zu kommen, wenn man ihn rufen würde, und ich weiß gewiß, daß er andere Einladungen ausschlagen würde, um der Löwenberger folgen zu können.

Seit Liszts Weggang von Weimar war Ilm-Athen verwaist. Das kleine Löwenberg ist aber als neuer „Hort“ ent-

standen. — Bezeichnend genug war Liszts letzter längerer Aufenthalt in Deutschland gerade dort. — Möge die Muse der Tonkunst das schlesische Ferrara und seinen Fürsten auch ferner schützen*).

*) Der Fürst von Hohenzollern hat leider nur noch kurze Zeit gelebt. Mit seinem Tode verwaiste Löwenberg, die Kapelle löste sich auf, Kapellmeister Seifriz ging nach Stuttgart, wo er jetzt noch wirkt. — Im Jahre 1864 ging aber in München die „Sonne der Zukunft" auf, als König Ludwig II. an die Regierung gelangte und Richard Wagner zu sich berief. Auch Liszt kehrte bekanntlich später von Rom nach Weimar zurück.

Hektor Berlioz als Schriftsteller.*)

(1864.)

Es sind nun 20 Jahre vorüber, seitdem der Komponist der „Sinfonie fantastique" seine erste Rundreise durch Deutschland (1843) antrat; hier mit Jubel, dort mit Mißtrauen, überall aber mit Spannung und Neugier empfangen und verfolgt wurde, und nebenbei nicht wenig Aufregung in der Presse, im Publikum überhaupt, und namentlich in den Köpfen der jungen Generation der Musiker hervorrief.

Das Kometenartige in Berlioz' ganzer künstlerischer Erscheinung machte sich auch hier geltend. Vom Mediziner zum Musiker, vom Autodidakten zum preisgekrönten Schüler des Pariser Konservatoriums avanciert, tauchte er in den 20er Jahren plötzlich am Kunsthimmel auf — niemand wußte, woher und wie? — Noch unberechenbarer waren seine Bahnen; sie erschienen so neu, so überraschend, und in den Augen gar vieler auch so gefährlich, daß auf die Bewunderung der einen und die Verwunderung der anderen eine Reaktion einzutreten drohte, die Berlioz nur mit

*) „Gesammelte Schriften von Hektor Berlioz. Autorisierte deutsche Ausgabe von Richard Pohl." Leipzig, Verlag von Gustav Heinze. 1864. F. E. C. Leuckart. 1877.

neuen größeren Werken niederhalten konnte. Die französische Kritik, die ihn teils nicht begriff, teils in ihren Schematismus durchaus nicht einzureihen wußte, verhielt sich ihm gegenüber bald schweigend, bald oppositionell, und nur in der kleinsten Minderheit gerecht. Aus Deutschland dagegen kamen ihm Stimmen entgegen, wo er sie nicht erwartet hatte: Robert Schumann an der Spitze. Sowohl dies, als die Erfahrung, daß er seine Werke selbst aufführen und dirigieren müsse, wenn er sie zur entsprechenden Geltung bringen wollte, bewog Berlioz, Anfang der 40er Jahre seine erste und berühmteste Reise durch Deutschland anzutreten.

Man sagt, daß Kometen Krieg bedeuten. Hier bewährte sich der alte Volksglaube. Krieg brach aus, wo er erschien; der Philister regte sich gewaltig, und der junge Simson hatte alle Hände voll zu thun, um Stadt auf Stadt, Konzertsaal auf Konzertsaal zu erobern. Behaupten konnte er freilich nur wenige; doch ließ er eine kleine, aber begeisterte Gemeinde zurück, — und wahrlich nicht die schlechtesten Köpfe, — die ihm treu ergeben blieb, und für und durch ihn mit ausdauerndem Eifer weiter wirkte: in Weimar Lobe, in Braunschweig Griepenkerl, in Dresden Lipinski, in Prag Ambros. Später trat Liszt in Deutschland für ihn energisch ein, und hat um die Erhaltung des Berlioz-Kultus nicht weniger Verdienste sich erworben, als um die Einführung des „französischen Beethoven" in Deutschland überhaupt, da die Lisztsche Bearbeitung der „Sinfonie fantastique" für Klavier zu zwei Händen thatsächlich das erste Werk von Berlioz war, das nach Deutschland kam und durch die Kritik Schumanns sofort Aufsehen erregte.

So viel steht fest, daß Berlioz' musikalische Reisen durch Deutschland weiter und länger wirkten, — wenn auch vielleicht in anderer Weise, als zunächst erwartet wurde, — als seine Gegner gehofft hatten. Die Geistesfunken, die dieser Komet sprühte, verloschen nicht wieder; sie glimmten fort und brachen in den 50er Jahren zu hellen Flammen aus. Mit Berlioz' Erscheinen beginnt die Geschichte der Kunstreform unserer Tage; er war der Vorläufer und Prophet der „Zukunftsbewegung", denn er war es zuerst, der die Geister gewaltig aufrüttelte aus schlaffem Epigonentum; der ein neues Leben in die Musik brachte und die große Erbschaft Beethovens, nach der kein anderer

die Hand auszustrecken gewagt hatte, unerschrocken antrat, und dadurch, daß er jenes unschätzbare Pfund nicht vergrub, sondern künstlerisch wuchern ließ, bewies, daß er ein würdiger Erbe sei!

Kaum war Berlioz 1843 aus Deutschland verschwunden, so erschienen seine „Reisebriefe“. Sie waren für das „Journal des Débats“ geschrieben, an welchem er seit einigen Jahren (1838) als musikalischer Kritiker und Feuilletonist wirkte. Diese Briefe wurden schon während ihres Erscheinens in den gelesensten deutschen Blättern übersetzt, und sofort nach ihrem Abschlusse veranstaltete man davon zwei deutsche Separat-Ausgaben*): Beweis genug von dem Aufsehen, das sie machten. Die Touristenlitteratur war damals noch etwas Neues, musikalische Reisebriefe zumal gehörten überhaupt zu den Raritäten; um wieviel mehr mußte man gespannt sein, die Urteile eines französischen Musikers, und noch dazu eines Künstlers von so phänomenartigem Auftreten, über deutsche Musikzustände kennen zu lernen. — Die deutsche Gründlichkeit wurde freilich von der verzeihlichen Flüchtigkeit in den Beobachtungen — eine natürliche Folge der eiligen Reise — zuweilen unangenehm berührt; das deutsche Kleinstädtertum fühlte sich durch die humoristische Auffassung seiner Zustände, durch kritische Seitenhiebe auf beliebte Persönlichkeiten ꝛc. mitunter gekränkt; es konnte sich überhaupt in seine Transformation in den französischen Feuilleton-Stil nicht zurechtfinden. Bei alledem aber mußte man sich gestehen, daß Berlioz ein scharfblickender und eleganter Schriftsteller sei, dessen Humor überraschte, dessen Kritik frappierte, dessen Stil eine Gewandtheit und Brillanz zeigte, die damals in der deutschen musikalischen Litteratur nichts weniger als heimisch waren. Man lernte Berlioz durch diese Reisebriefe in Deutschland zuerst als Schriftsteller kennen.

In Frankreich war er als solcher schon längst bekannt, geschätzt und auch gefürchtet; denn seine litterarische Laufbahn begann er bereits 1828, als er noch Schüler des Konservatoriums war. Der 24jährige Jüngling trug sich damals schon mit gewaltigen Plänen; seine reformatorische Aufgabe schwebte ihm, wenn auch noch dunkel, doch unverrückt vor; er hatte bereits

---

*) In Übersetzungen von Lobe (Leipzig, 1843. Friedlein und Hirsch) und von Gathy (Hamburg, 1844. Schuberth und Komp.).

zwei Opern, „Estelle“ (von Florian) und „Die Femrichter“, drei Kantaten, eine Messe und Szenen aus Goethes „Faust“ komponiert; die berühmte „Sinfonie fantastique“, die seinen europäischen Ruf begründen und sein Schicksal (in mehr als einem Sinne) entscheiden sollte, hatte er schon unter der Feder — verschiedene Aufführungen in den Jahren 1826 bis 1828 hatten ihm bereits begeisterte und opferfähige Freunde, aber noch weit mehr Feinde erworben. Die Musiker und Kritiker ahnten in dem kühnen Neuerer einen gefährlichen Rivalen, der ihnen eines Tages über den Kopf wachsen würde, — und, wie immer, hielten sie instinktiv zusammen: die Presse erhob sich gegen ihn, an ihrer Spitze, als einflußreichster und unversöhnlichster Gegner der ältere Fétis.

Der Fundamentalsatz der Homöopathie: „Similia similibus curantur“ (ähnliches wird durch ähnliches geheilt) ist auch für die Litteratur ein empfehlenswerter, seine praktische Anwendung wirkt vielleicht hier noch unfehlbarer, als in der Medizin! — Berlioz nahm also gleichfalls die Feder zur Hand, — nicht etwa, um sich selbst zu verteidigen oder seine Werke eigenhändig anzupreisen, was er niemals gethan hat, — aber um seinen Grundsätzen Geltung zu verschaffen, um der Kritik zu zeigen, wie man Kritik zu schreiben habe; um die Meisterwerke, die er als seine Vorbilder über alles verehrte, zur Anerkennung zu bringen: mit einem Worte, um auch in der Presse reformatorisch zu wirken. Seine Gegner, die ihn zu diesem Schritte förmlich drängten, haben es später bitter genug zu bereuen gehabt, daß sie durch ihr feindseliges Auftreten gegen Berlioz, den Musiker, anstatt eines Reformators von solcher Bedeutung, zwei sich heraufbeschworen; den Musiker und den Schriftsteller!

Berlioz erzählt in seinen Memoiren mit prächtigem Humor selbst, wie er wider Willen zum Schriftsteller wurde, und wie sein erstes Debüt — verunglückte. — Der Rossini-Kultus war damals (1828) in höchster Blüte und führte zu Extravaganzen, die jedem feinfühlenden Musiker unerträglich sein mußten. Gluck, Spontini und die ganze Schule des wahren dramatisch-musikalischen Ausdrucks ward schmählich herabgesetzt, ja verketzert; das Evangelium der „absoluten Melodie“, des Sinnenreizes und Ohrenkitzels wurde dagegen fanatisch auf allen Gassen gepredigt.

Eines Tages wurde Berlioz über einen derartigen Artikel so wütend, daß er sich nicht länger halten konnte und eine geharnischte Entgegnung schrieb, die er an Michaud, den Redakteur des „Quotidienne“, einsandte. — Michaud ließ den jungen Himmelsstürmer kommen, lobte seinen Artikel sehr, gab ihm zu, daß alles wahr sei, was er da gesagt habe, suchte ihm aber begreiflich zu machen, daß es unmöglich sei, auch alles drucken zu lassen, was wahr sei. Er forderte ihn auf, seinen Artikel zu überarbeiten und die Polemik zu mildern, dann wolle er ihn sehr gern aufnehmen.

Berlioz konnte sich dazu nicht entschließen, und wäre durch diese erste Erfahrung möglicherweise von allen ferneren Versuchen abgeschreckt worden, wenn man nicht die „Revûe européenne“ gegründet hätte, wobei Humbert Ferrand, einer der Herausgeber, nicht eher nachließ, bis er Berlioz bestimmte, die musikalischen Artikel für dieses Journal zu liefern. Um dieselbe Zeit kamen die Beethovenschen Symphonien unter Habeneck der Reihe nach zur ersten Aufführung in Paris; Berlioz begann seine litterarisch-kritische Laufbahn mit einer Reihe von Artikeln über diese Symphonien und erregte dadurch sofort Aufsehen; sie haben das schnellere Verständnis dieser Symphonien in Paris nicht unwesentlich gefördert. — Nach diesem glücklichen Debüt schrieb Berlioz für dasselbe Journal noch Artikel über Gluck, Weber und Spontini, — und sein französischer Ruf als musikalischer Schriftsteller war begründet. — Mehrere Journale gewannen ihn zum Mitarbeiter, so „Le Correspondent“, „L’Europe littéraire“ und „Le Monde dramatique“; bis Schlesinger 1834 die „Gazette musicale de Paris“ gründete, welche Berlioz als regelmäßigen Mitarbeiter engagierte; 1838 trat er, wie schon erwähnt, als ständiger Musikreferent in das „Journal des Débats“ ein, wodurch sein Einfluß begreiflicherweise noch bedeutend wuchs.

So waren 15 Jahre vergangen, ohne daß Berlioz daran gedacht hatte, eine Sammlung und Sichtung seiner Artikel vorzunehmen. Nach Erscheinen seiner „Reisebriefe aus Deutschland“ machte sich aber das Bedürfnis, dieselben in einer Separat-Ausgabe veröffentlicht zu sehen, so dringend geltend, daß er 1844 zwei Bände Gesammelte Schriften erscheinen

ließ*), von denen der erste die musikalische Reise durch Deutschland, der zweite seine Reise-Erinnerungen aus Italien (als Stipendiat des Pariser Konservatoriums) enthielt, wozu er noch eine Auswahl seiner besten bis dahin erschienenen Artikel (teils Kritiken, teils Novellen) fügte. Das Werk, von dem in Deutschland nur die oben erwähnten Reisebriefe durch Übersetzung bekannt sind, wurde stark gelesen, gekauft und — vergriffen. Zu einer zweiten Auflage konnte sich Berlioz nicht entschließen, weil die ganze Zusammenstellung zu wenig systematisch war und das Zufällige der Entstehung durchblicken ließ.

Endlich entschloß er sich 1853 die „Soirées de l'Orchestre" herauszugeben, die in Frankreich nicht geringeres Aufsehen machten, als jene früheren Bände. Binnen Jahresfrist war die Auflage von 3000 Exemplaren vergriffen und eine zweite nötig, die bereits 1854 erschien. Deutsche belletristische und musikalische Blätter haben einzelne Erzählungen und Artikel aus diesem Buche in Übersetzungen veröffentlicht; aber in der Gesamtheit ist es bei uns bis jetzt nur denen bekannt geworden, die es im Original gelesen haben.

Die „Soirées de l'Orchestre" sind ein interessantes und dabei höchst liebenswürdiges Buch; ich halte es für sein gelungenstes litterarisches Werk. Es besteht zwar, wie die übrigen, aus gesammelten Artikeln, die zu sehr verschiedener Zeit geschrieben wurden; aber der reiche und mannigfaltige Inhalt wird durch ein gemeinsames Band zusammengehalten, das in den anderen Sammelwerken fehlt. Dem Beispiele von Tieck und Hoffmann folgend, welche ihre Novellen und Phantasiebilder im „Phantasus" und in den „Serapionsbrüdern" durch eine besondere Erzählung verknüpften, hat Berlioz hier eine ähnliche Form erfunden. Er nimmt an, daß die Mitglieder eines Theater-Orchesters, die sich fast täglich versammeln und sich häufig langweilen, in den Pausen, in den Proben, ja selbst während der Aufführungen schlechter Opern durch Unterhaltung und Lektüre sich zu zerstreuen suchen. Vom Kapellmeister bis zum Orchesterdiener herab werden die Vertreter fast aller Orchesterinstrumente redend ein-

*) „Voyage musical en Allemagne et en Italie. Études sur Beethoven, Gluck et Weber. Mélanges et Nouvelles." — Paris, 1844. Jules Labitte. (2 Bände.)

geführt; selbst ein Abonnent aus dem Parket mischt sich in die Konversation, die bald ernst, bald launig geführt wird und außerordentlich mannigfaltig sich gestaltet. — Unter dieser elastischen Form hat Berlioz teils Novellen und Genrebilder, teils Biographisches, Historisches und Kritisches in interessanter Abwechselung zu verbinden gewußt; auch ein Teil seines früheren, vergriffenen Werkes wurde hier wieder aufgenommen, soweit der Inhalt in diesen Rahmen paßte. Die übrigen Bestandteile der oben erwähnten „Voyage musical" wurden auf die späteren litterarischen Werke verteilt, so daß, mit Ausnahme einiger kleinerer Artikel, fast der ganze Inhalt jener zwei ersten Bände nach und nach wieder reproduziert wurde.

Die hierauf folgende litterarische Publikation von Berlioz (mit der „Instrumentationslehre" bereits die vierte) waren die „Grotesques de la musique" (Paris 1859), eine Fortsetzung der „Soirées", aber ohne verbindende Erzählung und mit weniger bedeutendem Inhalt. Sie enthalten, außer einer Reihe anziehender Reisebriefe aus Frankreich und Baden-Baden, eine Menge kleinerer Anekdoten, feiner Aperçus, humoristischer Einfälle und komischer Erlebnisse; der Ton ist ein durchweg heiterer, die Abwechselung des Ganzen bietet reichen Stoff zu angenehmer und belehrender Unterhaltung. Ich kenne im Deutschen kein ähnliches Buch, da es über dem Niveau einer bloßen Anekdotensammlung sich zu erhalten und durch die künstlerischen Anschauungen des Autors eine gewisse höhere Einheit sich zu bewahren weiß.

Hierauf folgte endlich vor wenig Monaten das neueste Buch: „A travers chants" — beiläufig bemerkt ein Titel, der im Deutschen unübersetzbar ist, da er zugleich einen Calembourg mit „à travers champ" (querfeldein) enthält. — So launig der vorhergehende Band war, so ernst ist im ganzen dieser neueste. In ihm waltet der wissenschaftliche Ton vor, die musikalische Analyse, überhaupt das Didaktische, zuweilen mit Polemik, zuweilen mit humoristischen Episoden vermischt. Denn Berlioz ist ein zu feiner Schriftsteller und ein zu guter Feuilletonist, um die Aufgabe, zugleich zu unterhalten und zu belehren, nicht verbinden zu können. Den Voltaireschen Satz: „daß jeder Genre erlaubt sei, nur nicht der langweilige", hat sich Berlioz vortrefflich eingeprägt, — denn er ist nie langweilig. — Sein neuestes Buch ist noch

dadurch von Interesse, daß es die ersten Artikel, die Berlioz überhaupt geschrieben hat, reproduziert, und zwar in fast unveränderter Form: so die Studie über „Musik" im allgemeinen, die man als sein künstlerisches Glaubensbekenntnis bezeichnen darf, weshalb sie auch sehr passend diesen neuesten Band eröffnet, wie sie einstmals seine kritische Thätigkeit an der „Gazette musicale" eröffnete; so ferner die Artikel über Beethovens Symphonien, wie bereits oben erwähnt, die ersten, die er überhaupt veröffentlichte; ferner die Artikel über Gluck und Weber. Durch den fast unveränderten Abdruck jener Jugendarbeiten sprach Berlioz zugleich stillschweigend aus, daß er im Verfolge seiner 35jährigen kritischen wie schaffenden Laufbahn seinen künstlerischen Glauben nicht geändert hat, daß er noch heute über die wichtigsten Kunstfragen genau so denkt, wie damals, als er noch Schüler des Konservatoriums war: ein Bekenntnis, wie es nur wenige ablegen können. Bekanntlich hat Schumann im Vorworte zu seinen „Gesammelten Schriften" ein ganz ähnliches Bekenntnis gemacht.

Berlioz liebt keine Vorreden, und wenn er sie gibt (wie in den „Soirées" und „Grotesques") sind sie humoristischer Art. Ebensowenig liebt er Anmerkungen oder Erläuterungen zu seinen Artikeln zu geben; nicht einmal eine chronologische Folge ist eingehalten. Dergleichen Apparate überläßt er seinen Kommentatoren und Biographen, die sich hineinfinden mögen, so gut sie können. Das ist freilich im echten Feuilleton-Genre gedacht, aber für uns gewissenhafte Deutsche keineswegs bequem. Daß er Ältestes wie Neuestes, Ernstes und Heiteres dicht nebeneinander setzte, entspricht allerdings dem Titel „A travers chants" (den man allenfalls mit „Musikalisches Querfeldein" übersetzen könnte), wodurch er deutlich aussprach, daß er es nicht anders haben wollte.

Mit diesem neuesten Buche sind jedoch seine Schriften noch nicht abgeschlossen. Zwei Bände seiner Memoiren liegen im Manuskripte fertig vor; er begann sie in London 1848 und arbeitete daran bis 1855. Hier spricht er sich mit rückhaltloser Offenheit über seine eignen Schicksale, wie über viele Zeitgenossen aus; namentlich seine Jugendgeschichte ist mit großer Ausführlichkeit und Wärme geschildert; seine Reisebriefe aus Italien und Deutschland sind hineingearbeitet; je näher er der Gegenwart rückt

desto wortkarger wird er. Auch darin liegt ein ergreifendes, wenn auch stummes Bekenntnis! — Berlioz konnte sich nicht entschließen, diese Memoiren bei seinen Lebzeiten zu veröffentlichen; er hat sie zu seinem litterarischen Testament bestimmt. Dies ist bei dem großen Interesse, das man gegenwärtig für Memoiren der Zeitgenossen hat, und bei dem reichen Stoff, den gerade seine Bekenntnisse und Erlebnisse für die Geschichte der Gegenwart bieten, lebhaft zu bedauern.

Man darf keineswegs glauben, daß in diesen erwähnten Schriften nun auch alles enthalten sei, was Berlioz etwa geschrieben hat. Es ist kaum die Hälfte. Seine sämtlichen Werke zu veröffentlichen, wird er sich nie entschließen können, da er gegen sich selbst hierin weit strenger verfährt, als irgend ein anderer Herausgeber es sein würde. — Ich vermißte so viele Feuilletons in seinen bisherigen Sammelwerken, daß ich mein Bedauern darüber gegen ihn offen aussprach. Er antwortete: „Was an meinen Feuilletons allenfalls Gutes ist, findet sich in meinen Büchern gesammelt. Das übrige verdient nicht, gelesen zu werden.“ — Eine so große und aufrichtige Bescheidenheit dürfte bei Schriftstellern von seiner Bedeutung wohl auch selten genug gefunden werden!

Über den Inhalt der einzelnen Bücher oder einzelnen Artikel mehr zu sagen, dürfte an dieser Stelle zu weit führen. Dies bleibe anderen überlassen, denen ich — durch mein seit Jahren beabsichtigtes, jetzt durch das Entgegenkommen eines thätigen Verlegers begonnenes Unternehmen, Berlioz als Schriftsteller in Deutschland einzuführen — diese Aufgabe näher gerückt habe. — Nur zur allgemeinen Charakteristik des Meisters seien noch einige Worte hinzugefügt.

Berlioz schreibt ein so gewähltes und ausnahmsweise feines Französisch, daß seine Schriftsprache nicht nur die der gewöhnlichen Konversation, sondern auch die der meisten Romanschriftsteller und Feuilletonisten überragt. Sein Stil ist dem der französischen Dichter und Ästhetiker unbedenklich an die Seite zu stellen. Bei alledem ist er keineswegs schwerfällig oder schwülstig; aber schwungvoll, stets voll Noblesse, oft poetisch; er vergißt nie, daß er „Feuilletons“ schreibt, wird also nie breit, gelehrt, langweilig: aber er vergißt auch nie, daß er kein Tagesschriftsteller ist. Seiner höheren Aufgabe sich stets bewußt, strebt er eine

musterhafte Klassizität des Ausdruckes, die größte Reinheit in der Sprache an und weiß damit doch eine seltene Eleganz zu verbinden.

Wie die Form, so auch der Inhalt. Berlioz zeigt in seinen Schriften eine Vielseitigkeit, deren nur wenige musikalische Schriftsteller sich rühmen können. Er kann so gelehrt schreiben, wie nur irgend ein Theoretiker. Dies zeigt seine berühmte „Instrumentationslehre"*), die man als klassisch bezeichnen muß. Im Französischen bereits in zweiter Auflage erschienen, ist sie ins Deutsche, Englische und Italienische übersetzt und die Quelle für alle neueren Lehrbücher der Instrumentation geblieben. — Aber auch in solchen Artikeln, wo eine eingehendere musikalische Analyse am Platze ist, geht er bei einzelnen Fragen so weit, wie ein Theoretiker nur immer gehen kann. Ein Akkord, eine Modulation, eine Instrumental-Kombination, eine rhythmische Feinheit, eine melodische Wendung, der falsche oder richtige Ausdruck einer Gesangsphrase können ihn dann so ernst beschäftigen, als wenn er auf dem Lehrstuhle des Konservatoriums zu dozieren hätte. — Dann aber kann er wieder schwärmen und schwelgen, wie der beste Poet; seine Phantasie ergeht sich in Bildern, die oft neu, niemals trivial sind; seine Sprache erhält oft dithyrambischen Schwung: er malt in Worten. Mit seiner umfassenden Kenntnis der großen Meister verbindet er eine glühende Verehrung derselben; seine Auffassung ihrer Werke ist gleichzeitig geistvoll und herzenswarm; er verbindet Verstandesschärfe mit Gemütstiefe, Feinheit der Empfindung mit Vielseitigkeit der Bildung.

Bei solchen Eigenschaften kann es kaum überraschen, daß er zugleich wirklicher Dichter ist. Die Novellen, die er geschrieben, sind nicht besonders groß und spannend in der Erfindung, aber elegant in der Ausführung, von feiner Beobachtung und scharfer Menschenkenntnis zeugend, unterhaltend und belehrend zugleich. Außerdem hat er auch die Texte zu mehreren seiner großen Vokalwerke selbst gedichtet: so zur „L'enfance du Christ" und zu seinen beiden neuesten Opern: „Die Trojaner" und „Beatrice und Benedikt". — Die Verse sind gewandt und klang-

*) „Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes, suivi de la Théorie du Chef d'Orchestre." Paris, Schonenberger. (Zweite verbesserte Auflage.) Deutsch von A. Dörffel (Leipzig, Heinze und Leuckart.

voll, vortrefflich gereimt und enthalten gute lyrische Gedanken; der dramatische Bau ist natürlich und effektvoll. Wenn diese Textbücher auch keine Wagnerschen Muster-Dramen sind, so sind sie doch besser, als die meisten französischen Libretti.

In anderen Artikeln ist Berlioz wieder durch und durch Humorist, Ernst und Scherz, Wahrheit und Dichtung genial verbindend; dabei von schlagendem Witz, oft voll beißender Ironie; dann wieder träumerisch und schwermütig; bald durchaus objektiv, bald ganz subjektiv — kurz, Humorist in der besten Bedeutung des Wortes.

Erst wenn seine gesammelten Schriften vollständig abgeschlossen vorliegen, wird man in Deutschland ein Gesamturteil über ihn fällen können. So viel geht aber schon aus diesen Andeutungen hervor, daß seine Schriften nicht allein für den Musiker und Schriftsteller, sondern hoffentlich für jeden, der an Kunst und Litteratur Anteil nimmt, von Interesse sein werden.

Die Sinfonie fantastique.

Konzert der 14. Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Hannover.

(Mai 1877.)

Es war bezeichnend für das zweite Konzert der Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, daß auf den Eintrittskarten zur Generalprobe — welche fast ebenso stark besucht war, als die Aufführung — die Sinfonie fantastique von Hektor Berlioz als charakteristisches Merkmal, oder richtiger als Denkmal dieses Musikabends angeführt war. Denn in diesem Werke lag so entschieden der Schwerpunkt des ganzen Programms, daß alle die vorausgehenden Werke, — so gelungen sie auch in ihrer Art, so geachtete Komponisten ihre Autoren sind, — doch gleichsam nur als Präludien zu dem Epos in Tönen erschienen, das von dem größten musikalischen Genie, welches die Franzosen je besessen (und dem entsprechend natürlich auch bei seinen Lebzeiten gründlich verkannt und vernachlässigt haben), gedichtet und von einem ihm ebenbürtigen Genie, welches den französischen Großmeister nicht nur zuerst, sondern überhaupt am besten erkannt und verstanden hat, Franz Liszt, vorgeführt wurde.

Es war ein seltsames Gemisch von Empfindungen, womit ich dieses Werk nach mehr als zwanzigjähriger Pause zum ersten Male wieder hörte. Damals dirigierte es Berlioz im Hoftheater zu Weimar selbst. Eine kleine Schar von Verehrern hatte sich um ihn versammelt; dem großen Publikum lag das Verständnis noch außerordentlich fern. Die Wirkung war die eines seltsamen Phänomens, das man mehr anstaunt als begreift. Und jetzt — allgemeines verständnisvolles Entgegenkommen, ja — begeisterte Aufnahme eines großen, achtunggebietenden Künstlerkreises, ein so durchschlagender Erfolg bei dem Publikum, wie ihn Berlioz kaum jemals bei Lebzeiten erlebt hat. Vierzig Jahre lang hat Berlioz mit dem vollen Bewußtsein dessen, was er geleistet und erreicht, das lähmende Gefühl des Nichtverstandenwerdens tragen müssen; er ist mit seinem Feuergeiste dieser Last vorzeitig erlegen — und nun, nach seinem Tode, beginnt seine Zeit. — Es ist dies die alte Geschichte, die ewig neu bleibt, die aber, wem sie passiert, das Herz bricht!

Wenn der Schöpfer dieses genialen Werkes dessen Auferstehung — denn so muß man es nach langem Begrabensein wohl nennen — nicht mehr erleben sollte, so dürfen wenigstens die, welche schon bei seinen Lebzeiten ihm ihre Bewunderung entgegenbrachten, jetzt mit Befriedigung in jene Vergangenheit zurückblicken. Sie hatten sich nicht geirrt, als sie in dem Geschiedenen ein seltenes Genie priesen; sie hatten recht, als sie dem Werke eine bedeutende Zukunft prophezeiten; sie haben gegen alle Spötter und Zweifler recht behalten, als sie nicht erst den Tod des Meisters abwarteten, um Ruhmeskränze ihm zu weihen.

Seitdem ist eine neue Generation herangewachsen, eine glücklichere, welche die Früchte jener Kämpfe erntet, die noch vor einem Vierteljahrhundert von den Pionieren des Forschritts fast aussichtslos gekämpft wurden. Heutzutage wächst der junge Musiker mit Beethovens letzten Werken auf; Chopin und Schumann sind seine tägliche Kost, Liszt ist sein Studium am Klavier, Wagner sein Kultus im Theater. Was wir erst mühsam, nach und nach haben kennen, verstehen und deuten lernen, das wird fast mühelos dem Verständnis der jungen Generation entgegengebracht. — Die neue Zeit hat entschieden feiner und richtiger hören lernen, und mit dem besseren Gehör ist ihr auch das bessere Verständnis gekommen. —

Über Berlioz sind die Akten noch lange nicht geschlossen; im Gegenteil, seine Zeit beginnt erst jetzt. — Hier sei zunächst die Chronologie der Entstehung und ersten Aufführungen der „Episode de la vie d'un artiste" festgestellt, da infolge eines Irrtums in der berühmten Analyse Schumanns die Zeitangaben in eine Verwirrung geraten sind, welche für die richtige Beurteilung des Werkes nicht von Vorteil sein konnte.

Schumann schreibt*): „Erst hielt ich die Symphonie von Berlioz für eine Folge der Neunten von Beethoven. Sie wurde aber schon 1820 im Pariser Konservatorium gespielt, die Beethovensche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt." — Woher Schumann diese Jahreszahl genommen hat, weiß ich nicht; ein Druckfehler in der Ausgabe seiner Schriften kann es nicht sein, denn er gründet sofort eine Folgerung über das Verhältnis von Berlioz zu Beethoven darauf. — So viel ist aber gewiß, daß die Ziffer falsch ist.

Die erste Aufführung der „Episode de la vie d'un artiste" im Pariser Konservatorium fand 1830 (nicht 1820) statt; das Werk selbst ist im Jahre vorher, 1829, komponiert.

Schon innere Gründe hätten darauf hinweisen müssen, daß das Jahr 1820 unmöglich richtig sein konnte. Berlioz ist am 11. Dezember (also zu Ende des Jahres) 1803 geboren. 1820 hätte er also erst im 16. Jahre gestanden. Eine aufmerksame Betrachtung hätte nun jedem Musiker sagen können, daß man mit 16 Jahren keine solche Symphonie schreibt. Ganz abgesehen von der meisterhaften Behandlung, wäre es einem Jüngling — und wäre er auch das allergrößte Genie — unmöglich, mit 16 Jahren einen solchen Ideengehalt in einem Kunstwerke niederzulegen. — Ebenso unmöglich mußte es erscheinen, daß die Sinfonie fantastique vor der Neunten geschrieben ist; denn dann wäre Berlioz fast ein noch größerer, gewaltigerer Geist, als Beethoven selbst. Und das hat noch niemand behauptet.

Jeder weitere Zweifel ist aber durch Berlioz' eigene „Memoiren" überflüssig geworden. Er erzählt selbst, daß er im

---

*) „Gesammelte Schriften", erste Ausgabe (1853), 1. Band Seite 120.

Jahre 1829, nachdem er sich um den großen Preis im „Institut" zum dritten Male vergeblich beworben hatte, die Bekanntschaft des Goetheschen „Faust" (in der Übersetzung von Gérard de Nerval) gemacht, und, hierdurch mächtig angeregt, zunächst 8 Szenen aus „Faust" und hierauf sofort die Sinfonie fantastique „unter dem unmittelbaren Einfluß der Goetheschen Dichtung" komponiert habe. Er erzählt, daß er einzelne Partien mit großer Mühe, andere mit unglaublicher Leichtigkeit niedergeschrieben habe. Das Adagio (Szene auf dem Lande) konnte er in 3 Wochen nicht zustande bringen, den „Gang zum Richtplatz" schrieb er in einer einzigen Nacht nieder. Das ist allerdings begreiflich. — Später habe er aber die sämtlichen Sätze noch einer wiederholten Überarbeitung unterzogen. — Im folgenden Jahre (1830) präsentierte Berlioz sich zum vierten Male bei dem Konkurs des „Instituts". Diesmal erhielt er den Prix de Rome für die Komposition der Kantate Dernière nuit de Sardanapale. Vor seiner Abreise nach Italien gab Berlioz im Konservatorium ein eigenes Konzert (also hatte das große Konzertinstitut, als solches, Berlioz' Werke nicht zur Aufführung in seinen Konzerten acceptiert, sondern überließ dem „Gekrönten" nur Saal, Orchester unter dem Dirigenten Habeneck), wobei die Kantate „Sardanapal" und die Sinfonie fantastique zur ersten öffentlichen Aufführung gelangte.

In diesem Konzert lernte Berlioz Liszt zuerst kennen. Die jungen Meister faßten sofort eine lebhafte Sympathie für einander, die sich im Laufe der Jahre befestigte und steigerte. Liszt gab sofort seiner Bewunderung für die Sinfonie fantastique lebhaften Ausdruck. Er schlug aber zugleich den wirksamsten Weg ein, um dieses Werk allgemein bekannt zu machen, indem er einen zweihändigen Klavierauszug davon entwarf, der als Musterarbeit für alle Zeiten gelten wird.

Als Berlioz aus Italien zurückgekehrt war, führte er (am 9. Dezember 1832) seine Sinfonie fantastique zum zweiten Male im Konservatorium (in einem eignen Konzert) auf, worauf er den in Italien komponierten zweiten Teil: das Monodram „Lelio" oder „Die Rückkehr zum Leben" folgen ließ, dessen künstlerischer Wert, bei allen Schönheiten im einzelnen, den der Sinfonie fantastique keineswegs erreicht, und nicht erreichen konnte, aus Gründen, deren Erörterung hier zu weit führen würde. — Der

9. Dezember 1832 wurde aber entscheidend für Berlioz' Lebensschicksale. Miß Smithson, die berühmte englische Schauspielerin, welche Berlioz seit Jahren hoffnungslos liebte, war im Konzert anwesend. Die rasende Leidenschaft, die Berlioz für die schöne Künstlerin gefaßt, hatte ihn zur Komposition der Episode de la vie d'un artiste inspiriert. — „Das Sujet des musikalischen Dramas ist kein anderes (sagt er in seinen Memoiren), als die Geschichte meiner Liebe zu Miß Smithson, meiner Pein, meiner schmerzlichen Träume." — In dem monodramatischen Epilog „Lelio" sprach er es deutlich in Worten aus, was in der Sinfonie fantastique die Töne allein verrieten. Jetzt erst verstand ihn Miß Smithson; sie wurde besiegt — und bald darauf seine Gattin. —

Die nächste (dritte) Aufführung der Sinfonie fantastique fand nach Berlioz' Verheiratung, am 22. Dezember 1833, gleichfalls im Konservatorium statt. Diesmal dirigierte G i r a r d. Auch diese Aufführung war eine glückverheißende für den Komponisten; ihre Folgen sollten wiederum von nachhaltiger Einwirkung auf seine Lebensschicksale sein. P a g a n i n i war in diesem Konzert anwesend; er beglückwünschte Berlioz auf das lebhafteste, gab seine Bewunderung und den Wunsch zu erkennen, Berlioz möge ein Instrumentalwerk mit Solo für Alt-Viole komponieren, welches Paganini selbst zu spielen sich erbot. — Sofort machte sich Berlioz ans Werk. Er schrieb seine Symphonie „Harold in Italien", und brachte sie 5 Jahre später (16. Dezember 1838) unter seiner eignen Direktion bei Anwesenheit von Paganini (der aber das Altsolo nicht spielte) zur Aufführung, und zwar wiederum mit der Sinfonie fantastique zusammen. Die Folge davon war, daß Paganini, der die Composition des „Harold" veranlaßt hatte, Berlioz 20000 Frank als Geschenk übersandte. Die Erzählung von dem unbeschreiblichen Glück, welches dieses Geschenk in Berlioz' Hause, wo bitterer Mangel herrschte, verbreitete, bildet eine der rührendsten Episoden in Berlioz' Memoiren.

Unterdessen hatte auch seine epochemachende Aufführung der Sinfonie fantastique — a m K l a v i e r stattgefunden. Wer konnte das wagen? — Nur L i s z t allein. — Er nahm das riesige Werk von fast einer Stunde Dauer in sein Programm auf. Der Erfolg war ein so durchschlagender, wie ihn nur Liszt

erzielen konnte. Bekanntlich wurde die Herausgabe der Lisztschen Klavier-Partitur (denn so muß man sie nennen) die Veranlassung zu der schon erwähnten Analyse dieses Werkes von Schumann (1835, zur Eröffnung des dritten Bandes der „Neuen Zeitschrift für Musik").

So sind die Namen Liszt, Paganini, Schumann und Miß Smithson mit der Geschichte der Entstehung und ersten Verbreitung dieses merkwürdigen Werkes innig verknüpft. — In zwei Jahren feiert es das fünfzigjährige Jubiläum seiner künstlerischen Geburt — und doch ist es heute noch eine Novität, war überhaupt von jeher nur wenig verbreitet, und ist vielen bis jetzt noch so gut als unbekannt. Sollte man dies für möglich halten in unserer hochmusikalischen Zeit? — Natürlich sind die Gegner von Berlioz (und er hat deren mehr als jeder andere Zukunftsmusiker) sofort mit der Erklärung bei der Hand: „es sei dies eine ganz natürliche Folge der Unverständlichkeit des Werkes, der Unmöglichkeit, es irgendwo acceptabel, oder gar heimisch zu machen". — Sonderbare Gründe, um Unterlassungssünden gegen ein Genie zu entschuldigen, deren sich eine ganze Generation schuldig gemacht hat.

Berlioz kam freilich viel zu früh, um zu einer Zeit schon verstanden zu werden, wo man nicht einmal wußte, was man mit der Neunten Symphonie Beethovens anfangen sollte. Aber seitdem ist die Welt um ein halbes Jahrhundert älter geworden; sie hat seitdem genug gehört und gelernt, um jetzt genau wissen zu können, welche Fülle von Geist und Phantasie, welche zwingende Fortschrittsgewalt in dieser Partitur vergraben liegt. — Es gilt, ein schreiendes Unrecht zu sühnen — und der „Allgemeine Deutsche Musikverein" hat, seiner Aufgabe würdig, hierzu die Initiative ergriffen.

Von der Aufführung in Hannover wird, so hoffen wir, eine neue Epoche für die allgemeine Anerkennung dieser Symphonie zu datieren sein.

Freilich kann ein solches Werk nur bei vollendeter Leitung und Ausführung zur vollen Geltung gelangen. Und diese ward uns in Hannover im seltensten Maße geboten. Es war ein hoher Genuß, dieser lebendigen Tonsprache zu lauschen, wie sie Franz Liszt, der mit diesem Werke verwachsen ist wie kein anderer, mit so vorzüglichen Künstlerkräften zum vollkommensten

Ausdruck brachte. In die Details können wir leider hier nicht eingehen — man müßte eine Broschüre darüber schreiben. Nur so viel sei gesagt, daß es war, als ob der dichte Schleier, der bis dahin Berlioz' Werk der musikalischen Welt verhüllte, hier plötzlich gehoben wurde. Auch mir, der das Werk seit länger als zwanzig Jahren kennt und verehrt, erschien es in neuer Schönheit und Größe, und dabei so klar verständlich in seinem Bau, so eindringlich deutlich in seiner Tonsprache, daß man sich verwundert fragte, was denn hier überhaupt nur unverständlich erscheinen könnte?

Selbst der einst verfemte letzte Satz, der Hexensabbat, von dem Schumann sich noch unsympathisch abwandte, ist in seiner Bedeutung mir jetzt klar. Hier sind alle die charakteristischen Tonmalereien, die wunderbaren Klangeffekte, die prägnanten Charakterzüge zu finden, welche seit 50 Jahren dazu gedient haben, das Dämonische in der Musik zu zeichnen. Daß die erste Konzeption der Sinfonie fantastique auf Goethes „Faust" zurückzuführen, ist mir ganz klar — der letzte Satz ist die leibhaftige Walpurgisnacht, aus welcher seitdem die Komponisten aller Faustmusiken ihre Farben genommen haben. — Und die „Szene auf dem Lande", dieses wunderbare Adagio, wie seit Beethoven keines geschrieben worden, ist eine wahre Offenbarung der seelischen Macht, die in den Klängen der Instrumente ruht. Alles lebt und spricht; selbst die Pauken haben ihre eigene Sprache.

Am leichtesten verständlich und am schnellsten für jedes Publikum eingänglich — schon infolge ihrer größeren formellen Einfachheit und ihres mehr episodischen Charakters — sind der zweite und vierte Satz, „Ball" und „Marsch". Doch ist fraglich, ob sie, als Fragmente herausgerissen, ebenso wirken können, wie im Organismus der ganzen Symphonie. So viel ist aber gewiß, daß nur die neue Schule, die sich an Liszt und Wagner herangebildet hat, mit diesem Werke technisch wie intellektuell fertig werden kann. Für unsere soliden Taktschläger im alten Kapellmeisterstil ist es nicht gemacht — und für das Leipziger Gewandhaus ist es auch noch nicht reif. — Vielleicht in abermals 50 Jahren! Man muß nur die Geduld nicht verlieren! —

Wilhelm Tappert sagt in seinem Berichte über die Aufführung der Sinfonie fantastique in Hannover sehr treffend: „Diese Symphonie ist eine That, deren Bedeutung für die

Kunst erst innerhalb 50 Jahren zu würdigen ist; ein ungeheuerlicher Bau, der nicht wie eine leichte Sommerwohnung sich binnen wenigen Minuten übersehen und würdigen läßt. Ich möchte diese Episode de la vie d'un artiste öfter hören. Aber wo bietet sich dazu Gelegenheit? Wo sind die Orchester, wo sind die Dirigenten, wo findet sich das Publikum?"

Das ist des Pudels Kern! Die ältesten Verehrer von Berlioz fanden bis jetzt ebensowenig, wie alle die, welche die Gelegenheit herbeiwünschten, ihn erst kennen und würdigen zu lernen, Gelegenheit, irgendwo seine großen Werke zu hören. Das fluchwürdige System des Totschweigens, womit man in Deutschland mißliebige Genies zu beseitigen pflegt, ist bei keinem mit so diabolischer Konsequenz durchgeführt worden, wie bei Berlioz.

Bei keinem ging es freilich auch so leicht an. Berlioz war in seiner Heimat schon bei Lebzeiten über Meyerbeer, Gounod und Thomas vergessen worden; warum sollte — sagte man — Deutschland für einen Fremden eintreten, den sein eignes Vaterland verleugnet? — Als wenn der Patriotismus in der Kunst irgendwelche Geltung jemals zu beanspruchen gehabt hätte! — Weiterhin wurde gegen die Aufführung der Berliozschen Werke stets geltend gemacht, daß sie so schwierig, und anderseits beim Publikum so unbeliebt seien, daß die große Mühe ihres Einstudierens mit dem geringen Erfolge in gar keinem Verhältnis stehe. — Darin liegt's! Nur muß man den Spieß gerade umkehren.

Es ist doch selbstverständlich, daß so tiefsinnige, komplizierte Werke von „ungeheuerlichem Bau" auch schwierig verständlich sind; und wenn ein so gewiegter Musiker wie Tappert schon wünscht, solche Werke öfter zu hören, um sich in ihnen genau orientieren zu können — wie oft muß sie erst unser liebes Publikum hören, bis es darin heimisch wird? — Wie lange hat es denn gedauert, bis die Neunte Symphonie vom Publikum mit Dank und Verständnis aufgenommen wurde? Jahrzehnte mußten darüber vergehen, und nur die Ausdauer kunstbegeisterter und energischer Dirigenten hat es endlich dahin gebracht. Hätten diese sich durch die ersten geringen Erfolge abschrecken lassen, so wären wir heute noch nicht weiter als vor 40 Jahren, wo nur ein Meister wie

Mendelssohn es wagen durfte, den Leipzigern im Gewandhaus die Neunte nach und nach plausibel zu machen, obgleich sie den Kopf dazu schüttelten.

Wenn die Dirigenten ein Werk durchsetzen wollen, so können sie es sehr wohl. Sie müssen nur den Glauben an seinen Wert, an seine Lebensfähigkeit mitbringen; sie müssen sich die Mühe des Studiums nicht verdrießen lassen, und sich um den Applaus oder um das Schweigen eines Publikums, das sie erst heranziehen und bilden sollen, nicht kümmern. Gute Orchester findet man jetzt überall. Es gibt keine Aufgabe, welche die durchweg tüchtigen Musiker unserer Hofkapellen nicht lösen könnten; und selbst Orchester zweiten Ranges, wenn sie mit Liebe und Verständnis geführt werden, leisten Überraschendes. Unsere heutigen Musiker sind so intelligent (oft intelligenter als ihre Direktoren), daß sie sich großen und schwierigen Aufgaben mit besonderer Vorliebe hingeben; daß sie Freude empfinden, wenn sie aus dem Tretrad der ewigen Wiederholungen von Bekanntem befreit werden und Rätsel lösen dürfen, die ihnen das Genie stellt. Aber, wie gesagt, sie müssen nur darauf hingeleitet, sie müssen sicher und freudig geführt werden.

Also an den Dirigenten liegt's, wenn Berlioz nicht bekannt, nicht verbreitet und nicht beliebt ist, an sonst niemand. Daraus folgt, daß es die Pflicht jedes intelligenten, dem Fortschritt huldigenden Dirigenten ist, daß er jede passende Gelegenheit ergreift, um die großen Werke von Berlioz im Konzertsaal einzuführen. Ich sage, die großen. Denn um sich mit Berlioz ein für allemal abzufinden, um seinen Namen doch auf dem Programm gehabt zu haben, und dadurch die Opposition zum Schweigen zu bringen, haben schon viele Konzertinstitute sich herbeigelassen, den „Sylphentanz" und den „Rakoczymarsch" aus „Faust," wenn's hoch kommt auch die „Flucht nach Ägypten" und die Ouvertüren zu den „Femrichtern" und zum „Römischen Karneval" auf das Programm zu bringen (das musterhafte Leipziger Gewandhaus ist auch von diesem Vorwurfe frei), und wenn diese Stücke auch sehr wohl dazu geeignet sind, Berlioz beim Publikum zuerst einzuführen, so darf man hierbei doch nicht stehen bleiben. Denn wenn diese Werke auch vieles musikalisch Charakteristische, Berlioz Eigentümliche enthalten, so lernt man

aus ihnen doch lange nicht den ganzen, den g r o ß e n Berlioz kennen.

Seine Hauptwerke sind: die Sinfonie fantastique, „Romeo und Julia,“ „Benvenuto Cellini“ und das Requiem; in zweiter Linie „Harold“, „Faust“ und das Te Deum, dann die übrigen. Der „Allgemeine Deutsche Musikverein“ hat mit richtigem Blick die drei hervorragendsten, Sinfonie fantastique, „Romeo und Julia“ und Requiem zuerst gewählt, auf seinen Musikfesten j e z w e i m a l zur Aufführung gebracht und stets einen bedeutenden Erfolg damit erzielt. „Faust“ und „Harold“ hätten wohl nun zunächst an die Reihe zukommen.

Man lasse aber n i c h t n a c h, auch die zuerst genannten drei Hauptwerke wieder und immer wieder zur Aufführung zu bringen. J e d e s M u s i k f e s t d e s V e r e i n s s o l l t e e i n g r o ß e s W e r k v o n B e r l i o z a u f d e m P r o g r a m m h a b e n, denn wir sind in der vorteilhaften Lage, dafür die D i r i g e n t e n, und auch die O r c h e s t e r und das P u b l i k u m zu haben. Freilich werden wir nicht immer so glücklich sein, L i s z t an der Spitze des Orchesters wirken zu sehen. Aber seine Schule ist unter den jüngeren Dirigenten schon verbreitet genug, um sicher zu sein, daß die Auffassung eine dem Geiste der Werke würdige, durchaus verständnisvolle sein wird.

D i e B e r l i o z - F r a g e d a r f n i c h t m e h r z u r R u h e k o m m e n, s i e m u ß e n d l i c h e i n m a l z u m e n e r g i s c h e n A u s t r a g g e b r a c h t w e r d e n. Das erscheint uns als eines der Hauptresultate des hannoverschen Musikfestes.

*

* *

Zum Schluß sei hier das Programm zur Sinfonie fantastique mitgeteilt, wie es bei den neuesten Aufführungen in M ü n c h e n (von Levi) und K a r l s r u h e (von M o t t l) zur Veröffentlichung gelangte, und zur Weiterbenutzung zu empfehlen ist:

Episode aus dem Leben eines Künstlers.

Phantastische Symphonie in 5 Sätzen von Hektor Berlioz.

1.

Träumereien, Leidenschaften.

Der Komponist hat verschiedene Situationen aus dem Leben eines Künstlers musikalisch zu schildern gesucht. Sein Held ist ein junger Musiker, der lange von einem unbestimmten Ideal geträumt hat und nun zum erstenmal einem weiblichen Wesen begegnet, in welchem er die Verkörperung seines Phantasiegebildes zu erblicken glaubt. Eine heftige Leidenschaft zu dieser Frau erfaßt ihn. Doch so oft das Bild der Geliebten vor ihn hintritt, geschieht dies in Verbindung mit einem musikalischen Gedanken, in welchem sich dieselbe Vereinigung von Leidenschaftlichkeit, Adel und Schüchternheit ausspricht, die er an dem geliebten Gegenstand gefunden zu haben glaubt.

Dieser musikalische Reflex seines Ideals verfolgt ihn nun zugleich mit dem Urbilde selbst wie eine zweifache fixe Idee, und so taucht in allen Sätzen der Symphonie die Melodie des ersten Allegros immer wieder auf. Der Übergang aus diesem Zustande schwermütiger Träumerei, die dann und wann durch eine flüchtig aufflackernde Heiterkeit unterbrochen wird, in den einer fieberhaften Leidenschaft mit all ihren Anfällen von Wut, Eifersucht, neuerwachender Zärtlichkeit, ihren Thränen und dem Trost, der aus religiöser Erhebung quillt, bildet den Inhalt des ersten Satzes.

2.

Ein Ball.

Der Künstler wird in die verschiedenartigsten Lebensverhältnisse geführt: in ein rauschendes Ballfest, in die Stille einer schönen Natur, die ihn zur Kontemplation anregt. Überall aber, in der Stadt wie auf dem Lande, schwebt ihm das Bild seiner Geliebten vor der Seele und regt ihn zu leidenschaftlichen Gefühlen auf.

3.

Szene auf dem Lande.

Er hört eines Abends auf dem Lande zwei Hirten, die in der Ferne sich in der Melodie des Kuhreigens abwechselnd unterhalten. Dies

idyllische Duett, die ländliche Szenerie, das Rauschen der Bäume im Winde, eine leise Hoffnung, die er seit einiger Zeit gefaßt hat, all das trägt dazu bei, ihm eine lang entbehrte Ruhe zu bringen, und ihn heiterer in die Zukunft blicken zu lassen. Er gibt sich der Hoffnung hin, nicht lange mehr einsam zu sein. Dann ängstigt ihn wieder der Gedanke, sie möge ihm untreu sein. Diese aus Hoffnung und Bangen, Glück und trüben Vorgefühlen gemischte Stimmung bildet den Inhalt des Adagio. Zum Schluß nimmt einer der Hirten den Kuhreigen wieder auf; der andere antwortet nicht mehr. In der Ferne hört man ein Gewitter herandonnern.... Einsamkeit und Stille.

4.
Der Gang zum Hochgericht.

Der Künstler hat die Gewißheit von der Untreue seiner Geliebten erlangt und vergiftet sich mit Opium. Die Dosis, zu schwach genommen, versenkt ihn in einen von schrecklichen Visionen erfüllten Schlaf. Er träumt, er habe seine Geliebte getötet, das Todesurteil sei über ihn ausgesprochen; er werde zum Schafott geführt und wohne seiner eignen Hinrichtung bei. Der Zug bewegt sich beim Klange eines bald düstern und wilden, bald rauschenden und feierlichen Marsches vorwärts, untermischt mit dem dumpfen Hall von Menschentritten. Am Ende des Marsches tauchen die vier Takte der Liebes-Melodie auf, ein letzter Liebesgedanke, — den das verhängnisvolle Beil plötzlich abschneidet.

5.
Traum einer Hexensabbatnacht.

Nun sieht er sich von einem Schwarm schauerlicher Gespenster, Zauberer, Unholde aller Art umgeben, die zu seinem Begräbnis zusammengekommen sind. Seltsame Klänge, Gestöhn, Gelächter, fernher tönende Schreie, denen andere zu antworten scheinen. Die Melodie, die seine Liebe bezeichnet, tritt wieder auf, aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter verloren und ist zu einer gemeinen und grotesken Tanzweise ausgeartet. Die Geliebte selbst erscheint auf dem Hexensabbat, von freudigem Gebrüll begrüßt. Sie mischt sich in die Teufelsorgie. — Die Totenglocke erschallt, possenhafte Parodie des Dies irae, Hexenrundtanz, bei dessen Wiederholung das Dies irae von neuem angestimmt wird.

Te Deum

von Hektor Berlioz.

Erste Aufführung in Deutschland.

Tonkünstler-Versammlung zu Weimar.

Zur Feier des 25jährigen Bestehens des Allgem. Deutschen Musikvereins.

Die erste große Oratorien-Aufführung bei der Jubiläums-Feier des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" wurde am Abend des 24. Mai 1884 in der Stadtkirche zu Weimar mit dem Te Deum von Hektor Berlioz (Op. 22) eröffnet. War es schon ein vortrefflicher Gedanke, das solenne Fest mit einem Te Deum zu feiern, so war es geradezu eine hochverdienstliche musikalische That, hierzu das Te Deum von Hektor Berlioz zu wählen, das in Deutschland noch niemals, und in Frankreich nur einmal, unter Direktion des Komponisten (am 30. April 1855 in der Kirche St. Eustache zu Paris, zur Eröffnung der Industrie-Ausstellung) vollständig zur Aufführung gelangt ist. Nur einen Satz daraus, Judex Crederis (Nr. 6) hörten wir in Baden-Baden, unter Berlioz' eigener Direktion, am 18. August 1857. Einen andern Satz, Tibi omnes (Nr. 2) führte Berlioz im Industrie-Palast zu Paris auf; später soll noch eine teilweise Aufführung unter seiner Leitung in Bordeaux stattgefunden haben.

Das ist alles, was von diesem Meisterwerk jemals öffentlich gehört worden ist. Eine derartige Vernachlässigung eines solchen monumentalen Werkes ist unerhört, wenn man erwägt, wie wenige Te Deums von höherem musikalischen Wert überhaupt existieren — und wie oft das Dettinger Te Deum von Händel und das Te Deum von Hasse aufgeführt worden sind; wenn man ferner weiß, daß Berlioz es selbst ausgesprochen hat, daß er das Te Deum für eines seiner allerbedeutendsten Werke hielt.*)

Angesichts dieser Thatsachen hat sich der „Allgemeine Deutsche Musikverein" ein bleibendes Verdienst (eines unter vielen anderen) dadurch erworben, daß er Berlioz' Te Deum der gänzlichen Vergessenheit entrissen hat. Denn es war seit 20 Jahren begraben und vergessen. Jetzt hat es in Weimar seine Auferstehung gefeiert, und wird, so hoffen wir zuversichtlich, nie mehr vergessen werden. Die zahlreichen Musiker aller Länder — darunter die kompetentesten Stimmen — welche dieses grandiose Werk hier zuerst gehört haben, waren erstaunt über die Fülle des Schönen und Großen, das sich in einem Stile offenbarte, der ihnen bei Berlioz von überraschender Neuheit erschien.

Dieses Te Deum ist überhaupt nur mit seinem Requiem zu vergleichen, aber selbst von diesem durch die größere Einheit des Stils verschieden. Das Requiem ist dramatischer, imposanter, das Te Deum religiöser.

Seine Entstehung datiert schon vom Jahre 1849. Berlioz hatte den Plan gefaßt, ein Werk von den allergrößten Dimensionen im episch-dramatischen Stile zu schaffen, welches den Kriegsruhm des ersten Napoleon (den er hoch verehrte) verherrlichen sollte. Das Te Deum war nur eine Episode daraus, mit dem Titel: „Die Rückkehr des ersten Consuls aus dem italienischen Feldzug". Im Augenblick, wo General Bonaparte die Kathedrale von Notre Dame betritt, ertönt von allen Seiten der „Ambrosianische Lobgesang". Als die kirchliche Zeremonie beendet, werden die siegreichen Fahnen unter Trommelwirbeln, Glockengeläuten

*) „Das Finale (Judex crederis) des Te Deum ist ohne allen Zweifel das Großartigste, was ich geschaffen habe". (In den „Memoiren".) — „Die Wirkung des Te Deum war bei der Aufführung enorm — auf mich selbst, wie auf die Ausführenden" (Brief an August Morel). — „Das Finale ist größer, als das Tuba mirum meines Requiem" (Brief an Louis Berlioz).

und Kanonendonner zum Hochaltar gebracht, um dort gesegnet zu werden. — Aus diesem ursprünglichen Plane erklärt sich der dreifache Chor; erklärt sich ferner die eigentümliche Vorschrift in der Partitur, daß das Orchester und der Doppelchor an dem, der Orgel entgegengesetzten Ende der Kirche — also an den Stufen des „hohen Chores“, unter dem Hochaltar, gruppiert sein soll; daß der dritte Chor (Kinderstimmen im Unisono) wiederum auf einer besondern Estrade, getrennt von dem Doppelchore, aufgestellt sein soll — weil dieser das Volk repräsentirt, welches von Zeit zu Zeit an den kirchlichen Gesängen teilnimmt; — erklärt sich endlich die durchaus originelle Anwendung der Militär-Trommeln im Judex crederis und der Eintritt eines grandiosen „Fahnenmarsches“ nach dem Schluß dieses Satzes. (Der Fahnenmarsch wurde in Weimar weggelassen.)

Welche weiteren Pläne Berlioz mit diesem gewaltigen Werke hatte, wie viele Teile er an das Te Deum noch anschließen wollte, was sie enthalten sollten, wissen wir nicht. Er hat es bei der Ausführung der in der Partitur uns vorliegenden 7 Sätze (6 vom Te Deum, nebst dem Fahnenmarsch) bewenden lassen und schon damit genügend entmutigende Erfahrungen gemacht, um von jeder weiteren Ausführung abgeschreckt zu werden.

Die Eröffnung der ersten Pariser Welt-Industrie-Ausstellung 1855 gab ihm willkommene Gelegenheit, das Te Deum mit dem Fahnenmarsch zur Ausführung zu bringen. Über 900 Sänger und Musiker waren dabei beteiligt: ein Orchester von 160 Musikern, zwei gemischte Chöre von je 100 Sängern und ein Kinderchor von 600 Stimmen. Um diese Massen zusammenzuhalten und zugleich die weit entfernte Orgel zu dirigieren, bediente sich Berlioz zum ersten Male des elektrischen Telegraphen, wodurch er sich mit 5 Unterdirigenten in exakter Verbindung erhielt.

Über den Eindruck dieser Aufführung berichtete damals ein Augenzeuge: Das Ganze schien einen gewaltigen Eindruck auf die ungeheure in der Kirche versammelte Zuhörermenge auszuüben. Wir freuen uns des Gedankens, daß die Armen, denen der Ertrag dieser imposanten Feier zu Gute kam, eine handgreifliche Erinnerung daran haben werden, während die Zuhörer den tiefsten Eindruck mitgenommen haben. Wir zweifeln, daß in diesem komplizierten Werke alles zu allgemeinem Verständnis gekommen; denn wie könnte selbst ein geübtes Ohr beim ersten Anhören die

Einzelheiten einer so tief durchdachten Komposition auffassen? Doch steht es fest, daß die Hauptpartien auf die Menge unmittelbar eingewirkt haben, so das erste Stück: Te Deum laudamus; das zweite: Tibi omnes angeli; das fünfte: Te ergo quaesumus, ein Gebet, welches von Hrn. Perrier mit einer volltönenden und reinen Tenorstimme und mit ergreifender religiöser Auffassung gesungen wurde; ferner das Judex crederis, und der Marsch bei der Fahnenweihe mit dem glänzenden und sympathischen Ton des kleinen Sax-Horns, welches Hr. Arban meisterhaft blies. Diese Partien sind in jeder Beziehung bemerkenswert, erfüllt mit neuen, unerwarteten Kombinationen, welche durch Berlioz' immenses Instrumentalgenie stets schön vermittelt werden.

Auch hat Berlioz, der es sich zur Aufgabe stellt, aus der Vereinigung gewaltiger Mittel eine wunderbar und stets sich steigernde Massenwirkung hervorzubringen, vielleicht nie so gigantische Kräfte in Bewegung gesetzt. Als wir das ergreifende Gebet beim Fahnenmarsch hörten, wo alle Tonmassen sich zu einer wahrhaft unerhörten Wirkung vereinigen, erinnerten wir uns einiger begeisterter Worte, welche Frau v. Sévigné, vor fast zwei Jahrhunderten bei Gelegenheit eines Requiems von Lully schrieb: „Was die Musik anbetrifft," sagt sie, „ist dies eine unbeschreibliche Sache! Baptiste hat das Äußerste geleistet mit der ganzen königlichen Kapelle." O beste Marquise, was würden Sie sagen, wenn es Ihnen gestattet wäre, ohne vorbereiteten Übergang das Äußerste zu hören, was Berlioz mit seiner Kapelle leistet!...

Wie der große König zur Zeit der liebenswürdigen Sévigné, hat auch der Komponist des Te Deum eine Vorliebe für das Großartige. Er liebt, was durch kolossale Dimensionen, durch Größe und Menge der Mittel in Erstaunen setzt. Seine Phantasie, reich wie die des Dichters, ist erfüllt vom Ungeheuren, Außerordentlichen. Als Baumeister hätte Berlioz Pyramiden, Gärten der Semiramis, römische Amphitheater geschaffen. Als Maler hätte er riesenhafte Wesen mitten unter dieser babylonischen Bauwerke versetzt, zwischen diese zahllosen Säulenreihen, welche Martins liebt. Als Musiker hat er furchtlos gewagt, beharrlich gesucht, mit Begeisterung Neues geschaffen. Durch alle möglichen Klänge hat er gestrebt und strebt noch darnach, die materielle Macht der Musik zu vergrößern, auszubreiten, zu vervielfachen.

Die Gesamtheit seiner Werke steht da, um zu bezeugen, mit welchem brennenden Verlangen er darauf ausging, der Kunst einen weiteren Herrscherkreis zu erkämpfen. Sein Te Deum ist nur ein neuer Ausdruck des Gedankens, welcher sich durch sein ganzes Leben zieht.

Die Besetzung, welche Berlioz in der Partitur vorschreibt, ist folgende: 4 Flöten, 4 Hoboen, 4 C-Klarinetten, 4 Hörner (2 in F, 2 in D), ein kleines Saxhorn in B, 2 C-Trompeten, 2 Kornetts à pistons (in B), 4 Fagotten, 6 Posaunen, 1 Ophikléide und 1 Tuba, 1 Paar Pauken, 4 Militärtrommeln, 1 Große Trommel, 1 Paar Becken, 12 Harfen, 25 erste Violinen, 24 zweite, 18 Altos, 18 Violoncelle, 16 Kontrabässe. — Erster Chor: 40 Soprane, 30 Tenore, 30 Bässe. Zweiter Chor: 40 zweite Soprane, 30 Tenore, 30 Bässe. Dritter Chor: 600 Soprane und Alte, Kinderstimmen. — Eine große Orgel.

Die Besetzung bei der jetzigen Weimarer Aufführung war eine geringere, aber dennoch sehr respektable und wirksame. Die Chöre waren zusammengesetzt aus dem Chorverein, dem Seminarchor und der Singakademie in Weimar, aus Mitgliedern des akademischen Männergesangvereins in Jena und Mitgliedern der Singakademie in Erfurt — im ganzen circa 200. Das Orchester war kombiniert aus der Großherzogl. Hofkapelle und der Großherzogl. Orchesterschule, zusammen gegen 80 Musiker (14 erste, 12 zweite Violinen, 10 Bratschen, 8 Celli, 6 Kontrabässe 2c.). Die Orgel spielte Herr Stadtorganist B. Sulze, das Tenor-Solo im 5. Satze, Te ergo quaesumus sang der Hofopernsänger Alvary (Achenbach) recht gut; die Leitung des Ganzen hatte der Großherzogl. Kapellmeister Prof. Müller-Hartung übernommen. Er löste seine schwierige Aufgabe in recht befriedigender Weise. Die Sicherheit und Sorgfalt in der Ausführung ist um so mehr anzuerkennen, als zur Einstudierung nur eine verhältnißmäßig sehr kurze Zeit gegeben war, innerhalb welcher noch die Lisztsche „Graner Messe" und Raffs Oratorium „Welt-Ende, Gericht, Neue Welt" einstudiert werden mußte. Es beweist dies, daß die Schwierigkeiten des Te Deum keine abnormen sind.

Der erste Satz, Te Deum laudamus (F dur $^4/_4$) Allegro moderato ist ein dreichöriger Hymnus, zum größeren Teil im fugierten Stile. Zwei Themas, auf Te Deum laudamus und Te aeternum Patrem, werden kontrapunktisch durchgeführt; einen

schönen melodischen Gegensatz bildet der Mittelgedanke, Omnis terra te veneratur, von außerordentlichem Wohlklange. Der Satz schließt in überraschender Weise pianissimo mit einer Fermate auf Fis dur, welche unmittelbar zum zweiten Satze, dem dreichörigen Hymnus Tibi omnes, Andantino $^{3}/_{4}$, H dur, überleitet.

Dieser zweite Satz wird mit einem breiten Orgelpräludium eingeleitet, welchem ein ähnlicher Streichquartettsatz am Schluß entspricht. Das Tibi omnes angeli singt der Frauenchor allein; bei pleni sunt coeli et terra tritt der volle Chor ein; bei gloriae tuae blitzt ein Beckenschlag durch das gewaltige Orchester. Te gloriosus chorus Apostolorum singen die Männerstimmen allein, zum Sanctus vereinigt sich wieder der volle Chor; abermals gipfelt sich die Wirkung in einem großen Fortissimo mit Beckenschlag. — Mit Te per orbem terrarum beginnt eine dritte große Periode, diesmal mit einem Solo der Bässe; mit dem Sanctus tritt der volle Doppelchor mächtig ein, der Knabenchor kommt noch am Schluß hinzu und die gewaltige Orchesterwirkung gipfelt sich zum dritten Male, in noch verstärktem Maß. Dieser Satz ist, nach dem Schlußsatz (Judex crederis), der in der Massenwirkung großartigste.

Einen schönen Kontrast hierzu bildet der sanfte dritte Satz, das zweichörige Gebet Dignare, Moderato $^{4}/_{4}$ D dur. Der Charakter dieses Satzes ist ein weicher, melodischer; auch die Orchestrierung ist eine sehr gemäßigte, ohne Posaunen; der Chor singt fast durchwegs im piano. Seufzer in den Streichinstrumenten begleiten ihn, der Schluß ist pianissimo. — Gesangvereinen, welchen kein starker Chor und nur mäßige Orchesterkräfte zur Verfügung stehen, kann dieser Satz zur wirksamen Einzelaufführung besonders empfohlen werden.

Der vierte Satz, Christe Rex gloriae, ein zweichöriger Hymnus, Allegro, $^{4}/_{4}$ alla breve, D dur, schließt sich unmittelbar, ohne Zwischenspiel, daran. Die Orgel schweigt bei diesem Satze, der sofort sehr energisch und vollstimmig eintritt. Im sanften Gegensatz tritt hierzu ein Zwischensatz, Ad liberandum suscepturus, auf, woran sich ein sehr melodischer Satz, Tu ad dexteram Dei sedes, anschließt, der in einem, für Berlioz merkwürdig populären Stile gehalten ist, und später in prächtigen Ausweichungen sich bunt entfaltet und steigert.

Der fünfte Satz, Te ergo quaesumus, Adagio, 3/4 G moll und G dur, ist ein Gebet für Tenorsolo und Doppelchor, gleichfalls ohne Orgel. Nach einem längeren Instrumentalvorspiel beginnt der Solotenor mit einer innigen Melodie; die Frauenstimmen antworten mit dem Fiat misericordia im piano psalmodierend, wozu die Trompeten und Posaunen eine weiche, melodische Unterlage geben — ein durchaus origineller Gedanke. Der Tenor schließt sein Solo in G dur mit freudigbewegten Triolenfiguren auf Speravimus in te; sodann schweigt das Orchester ganz, der sechsstimmige Chor schließt a capella im pianissimo und bewegt sich dabei in altkirchlichen Harmoniefolgen. — Auch dieser gebetartige Satz ist zur Einzelaufführung für kleinere Vereine sehr zu empfehlen. Er bietet keine besonderen Schwierigkeiten und ist sehr stimmungsvoll und wirksam.

Der letzte Satz, Judex Crederis, Allegretto 9/8 B moll, B dur ist der größte von allen. Er ist im echt Berliozschen Stile gehalten, imposant im Aufbau, äußerst scharf in den Rhythmen, überraschend in den Gegensätzen, gewaltig in der vokalen und instrumentalen Wirkung. Die Orgel beginnt Solo mit dem Hauptthema, dessen schneidiger Rhythmus sich durch den ganzen Satz zieht. Mit Salvum fac populum tritt in B moll ein Geigenthema auf, dessen erster Takt später vom Orchester in Des dur aufgenommen und als stehende Begleitungsfigur zum Gesang Per singulos dies, durchgeführt wird. Die Wirkung ist die eines melodischen Glockengeläutes. Mit dem Wiedereintritt des Judex crederis beginnt ein gewaltiges crescendo sich aufzubauen; höchst originell ist hier der Eintritt der Militärtrommeln, welche den Rhythmus des Judex crederis im Orchestersturme scharf markiert festhalten. Später nimmt die große Trommel denselben Rhythmus auf, auch die Becken kommen hinzu bei non confundar in aeternum. Es ist ein gewaltiger Orchesteraufruhr, in den die Orgel mächtig eingreift. Der großartige, auf Massenwirkungen besonders berechnete Satz schließt in B dur mit jubelnden Trompetenfanfaren.

Diesen Lieblingssatz von Berlioz hörten wir unter der Leitung des Komponisten in Baden-Baden. Wenn damals die Wirkung eine noch gewaltigere war, als jetzt in Weimar, so lag dies zumeist wohl in der alles beseelenden und zur höchsten Ausdrucksfähigkeit anfeuernden Direktion des genialen Meisters, der diesen

Schlußsatz auch in entschieden rascherem Tempo nahm. (Die Tempobezeichnung in der Partitur ♩. = 69 ist zu langsam.) Trotzdem werden auch jetzt alle Hörer die große Wirkung sowohl dieses Satzes, wie des ganzen Werkes, empfunden haben.

Möge diese höchst dankenswerte Weimarer Aufführung recht vielen Dirigenten die Anregung zur Nachfolge gegeben haben. — Wer wird der nächste sein? — — —

Berlioz' Glaubensbekenntnis.

Brief an Professor Lobe in Leipzig.*)

Mein Herr!

Sie haben mich eingeladen, für Ihr Journal eine kurze Darstellung meiner Ansichten über die Tonkunst, ihren gegenwärtigen Zustand und ihre Zukunft niederzuschreiben, mich aber davon dispensiert, auch von ihrer Vergangenheit zu sprechen. Für diese Reserve bin ich Ihnen dankbar. Aber um die Abhandlung aufzunehmen, die Sie verlangen, bedürfte es eines leidlich starken Schulbuchs, und Ihre „Fliegenden Blätter" würden

*) Prof. Lobe in Leipzig, früher in Weimar, war einer der ältesten und eifrigsten Anhänger von Berlioz. Als Berlioz im Dezember 1853 nach Leipzig kam, um dort Konzerte zu dirigieren (vergl. Pag. 9 und folgende dieses Bandes), bat ihn Lobe um einen Beitrag für seine „Fliegenden Blätter für Musik", die er damals pseudonym als „Wohlbekannter" herausgab. Der Brief, den Berlioz hierauf an Lobe richtete, findet sich im 5. Heft, Pag. 296 der „Fliegenden Blätter für Musik". Er ist weder in die Gesammelten Schriften, noch in die Memoiren, noch in die Korrespondenz von Berlioz aufgenommen worden, weshalb ich ihn hier in Übersetzung reproduziere, um dieses interessante Aktenstück nicht verloren gehen zu lassen.

vor Schwere nicht mehr fliegen können, wenn sie sich damit beladen wollten.

Sie fordern mich im Grunde genommen auf, mein authentisches Glaubensbekenntnis zu veröffentlichen.

So verfahren die tugendhaften Wähler mit ihren Candidaten, die sich um die Ehre bewerben, sie in der Kammer zu vertreten. Aber ich habe nicht den geringsten Ehrgeiz, zu repräsentieren; ich will weder Deputierter, noch Senator, noch Konsul, nicht einmal Bürgermeister werden.

Wenn ich übrigens nach der Konsulatswürde strebte, so hätte ich, glaube ich, nichts Besseres zu thun, um die Stimmen — nicht des Volks, aber der Patrizier der Kunst — zu erlangen, als Marcius Coriolanus nachzuahmen, mich nach dem Forum zu begeben, meine Brust zu entblößen und die Wunden zu zeigen, die ich in der Verteidigung des Vaterlandes empfangen habe.

Ist mein Glaubensbekenntnis nicht in allem zu finden, was ich das Unglück hatte, zu schreiben? In dem, was ich gethan, und in dem, was ich nicht gethan habe?

Was heutzutage die Tonkunst ist, wissen Sie, und können nicht glauben, daß ich das nicht weiß. Was sie aber werden wird — davon wissen weder Sie noch ich das Geringste.

Was soll ich Ihnen also darüber sagen? Als Musiker wird mir, hoffe ich, viel vergeben werden, weil ich viel geliebt habe. Als Kritiker wurde ich und werde ich hart genug gestraft, weil ich mein ganzes Leben lang unerbittlichen Haß und maßlose Verachtung gezeigt habe. Das ist gerechte Vergeltung. Aber diese Liebe, dieser Haß, diese Verachtung ist ohne Zweifel auch Ihnen eigen. Habe ich also nöthig, Ihnen die Objekte zu bezeichnen?

Die Musik ist die poetischste, die mächtigste, die lebendigste von allen Künsten. Sie sollte auch die freieste sein, aber sie ist es leider noch nicht. Daher unsere Künstlerleiden, unsere unverstandenen Opfer, unser Überdruß, unsere Hoffnungslosigkeit, unsere Todessehnsucht.

Die moderne Musik, die wirkliche Musik (nicht die Kurtisane, der man unter diesem Namen allenthalben begegnet) ist der antiken Andromeda zu vergleichen, der göttlich schönen,

deren Flammenblicke, durch Thränen gebrochen, in vielfarbigen Strahlen sich verbreiten.

Am Strande des unermeßlichen Meeres, — dessen Wogen unablässig ihre schönen Füße überfluten und mit Schlamm bedecken — an einen Felsen gefesselt, wartet sie auf den siegreichen Perseus, der ihre Fesseln sprengen und das Ungeheuer Routine vernichten soll, dessen Rachen mit seinem verpesteten Athem sie bedroht.

Aber ich glaube, das Ungeheuer wird alt. Seine Glieder werden lahm, seine Zähne locker, seine Krallen stumpf. Seine plumpen Tatzen gleiten an Andromedas Felsen ab. Das Ungeheuer beginnt einzusehen, daß seine Anstrengungen, diesen Felsen zu erklimmen, vergeblich bleiben; es sinkt in den Abgrund zurück; zuweilen vernimmt man schon sein Todesröcheln.

Wenn aber diese häßliche Chimäre ihrem Geschick erlegen sein wird, dann schwimmt der heiß Liebende zu seiner göttlichen Gefangenen; dann bricht er ihre Ketten, trägt sie hochbeglückt durch die Fluten, und giebt sie Griechenland wieder, selbst auf die Gefahr hin, von Andromeda für alle Hingebung mit Gleichgültigkeit und Kälte behandelt zu werden.

Die Satyrn in den Felsenhöhlen verlachen sein feuriges Ungestüm, sie zu befreien. Vergebens rufen sie ihm zu: „Du Thor, laß sie in ihren Fesseln! Weißt Du denn, ob sie sich Dir ergeben wird, wenn sie frei ist? Die Majestät ihres Unglücks ist weniger unverletzlich, wenn sie in Fesseln liegt!"

Der wahrhaft Liebende haßt aber das Verbrechen; er will eine Gunst empfangen, nicht erzwingen. Mit keuscher Hand befreit er Andromeda; mit heißen Liebesthränen badet er ihre unter den Fesseln erstarrten Füße; ja er würde ihr, wenn er es vermöchte, auch Flügel geben, um ihre Freiheit noch unbeschränkter zu machen. — — —

Da haben Sie das ganze Glaubensbekenntnis, das ich Ihnen geben kann, und ich gebe es einzig und allein, um zu beweisen, daß ich einen Glauben habe. So viele Professoren haben keinen! Unglücklicherweise habe ich einen; ich habe ihn zu lange schon von den Dächern gepredigt, der Lehre des Evangeliums getreu.

Der Spruch: „Der Glaube macht selig" — ist aber falsch. Im Gegenteil: Der Glaube ist unser Verderben. —

Und er wird mich auch verderben. Das ist meine Überzeugung.

Ich schließe, wie mein Galileischer Freund Griepenkerl alle seine Briefe schließt: „E pur si muove!“

Verraten Sie mich nicht der heiligen Inquisition!

Hektor Berlioz.

Sämtliche Werke von Hektor Berlioz.

Chronologisches Verzeichnis der Kompositionen

nach der Zeit ihrer Entstehung und öffentlichen Aufführung.

Ein vollständiges Verzeichnis von Berlioz' sämtlichen Kompositionen zu geben, ist schwierig, weil Berlioz weit mehr geschrieben, als veröffentlicht hat. Er war in der Selbstkritik sehr streng, genügte nur schwer sich selbst, und zögerte oft lange mit der Herausgabe eines Werkes. Mehrere hat er später wieder zurückgezogen, andere umgearbeitet, viele vernichtet.

Für eine kritische Beurteilung seines musikalischen Schaffens kann und muß die Zahl jener Werke genügen, welche Berlioz selbst veröffentlicht hat. Sie sind seine reifsten, er selbst hat sie als solche anerkannt; sie geben auch ein vollständiges Bild des Meisters, wie er in der Öffentlichkeit sich entwickelt hat. Aber die Reihenfolge ihrer Veröffentlichung ist nicht die ihrer Entstehung. Die Opuszahlen geben keinen Anhalt für die Chronologie der Kompositionen von Berlioz.

Für den Biographen, wie für alle, welche das Werden eines Genies genauer ergründen wollen, ist es nicht weniger von Interesse, auch von solchen Werken Kunde zu erhalten, die als Vorbereitung, als Übergang, als Grundlage zu später veröffentlichten Kompositionen dienten. Wir teilen daher die Titel auch dieser mit, soweit wir sie aus Berlioz' Memoiren und aus

anderen Quellen erfahren konnten. Selbst die allerersten Jugendarbeiten, welche nur von geringem Werte sein konnten und von Berlioz bald vernichtet wurden, sind der Vollständigkeit wegen hier mit aufgeführt.

1803. 11. Dezember. Hektor Berlioz geboren zu Côte St. André (Département Isère).

1815. Potpourri über italienische Themen, Sextett für Streichinstrumente, Flöte und Horn.

1816. Zwei Quintette für Streichinstrumente und Flöte.

— Romanze aus „Estelle“ von Florian.

— „Les deux Pigeons“ von Lafontaine.

Die ersten Jugendversuche eines 12- bis 13jährigen Knaben, bald darauf wieder vernichtet. — Ein Thema aus einem Quintett benutzte Berlioz später in seiner Ouvertüre zu den Francs-juges (im Allegro, as dur). — Die Melodie zu den deux pigeons ist im Eingang des 1. Satzes (Largo) der Symphonie fantastique verwendet worden. — Das Sextett wollte er 1819 veröffentlichen, fand aber keinen Verleger.

1822. In Paris. „Le cheval arabe“, Dichtung von Millevoye. Kantate für Baß mit Orchester.

1823. „Estelle“, Oper nach Florian, Text von Gerono.

— Szene für Baß-Solo mit Orchester aus Saurins Drama „Beverley, ou le joueur.“

Auch diese Werke, die er als Schüler von Lesueur schrieb, wurden verbrannt. „Le cheval arabe“ präsentierte er Lesueur, um als Schüler bei ihm aufgenommen zu werden. Dieser fand die Arbeit zwar voller Fehler, aber auch voll Talent, und acceptierte den 20jährigen Jüngling als Schüler.

— Im Noten-Archiv des Kur-Orchesters zu Baden-Baden befindet sich eine Ouvertüre zu „Trajan“ (Orchesterstimmen ohne Partitur) als deren Komponist Berlioz auf dem Umschlag genannt wird. Die Stimmen sind in Paris geschrieben und stammen aus den 40er Jahren. Da weder Berlioz, noch irgend eine andere Quelle diese Ouvertüre erwähnt, erscheint Berlioz' Autorschaft sehr zweifelhaft. Daß Berlioz selbst die Ouvertüre nicht nach Baden-Baden gebracht, sie auch dort nie aufgeführt hat, ist sicher. Durch wen sie dahin gelangte, ist unbekannt. Innere Gründe sprechen nicht für Berlioz' Autorschaft. Die Ouvertüre (C dur, 230 Takte) zeigt das Bestreben einer Nachahmung des klassischen Stils, insbesondere Glucks und Mehuls, hat sehr wenig selbstständigen Charakter und noch weniger originelle Züge. Wenn sie überhaupt von Berlioz stammt, so könnte sie nur in seine erste Kompositionszeit, etwa ins Jahr

1824 fallen, wo Berlioz noch für Gluck vor allem schwärmte. Öffentlich anerkannt hat er sie niemals.

1825. Messe solennelle, mit Orchester. Unter Direktion von Valentino in der Kirche Saint Roch aufgeführt.

Eine verunglückte Aufführung, voller Hindernisse.

— „Le passage de la mer rouge", Oratorium.

Verbrannt. — Berlioz tritt in das Pariser Konservatorium ein.

1826. „Les Francs-Juges". (Die Vehmrichter.) Oper, Text von Humbert Ferrand.

Diese Oper wurde vom Komitee der Académie Royale de musique zurückgewiesen und von Berlioz vernichtet, bis auf die Ouvertüre, welche später als opus 3 erschien, und bis auf eine Arie und ein Terzett. — Die besten Gedanken aus dieser Oper hat Berlioz wohl später wieder verwendet.

— „Die Revolution in Griechenland", heroische Szene. Für Chor und Orchester. Text von Humbert Ferrand.

Berlioz führte dieses Werk einmal auf (2 Jahre später) und vernichtete es dann.

— Ouvertüre zu „Waverley" von Walter Scott.

Als opus 1 erschienen, und auch zuerst öffentlich aufgeführt im folgenden Jahre, aber nach der Ouvertüre zu den Francs-juges komponiert.

1827. Zweite Aufführung der „Messe solennelle", in der Kirche St. Eustache. Unter Direktion von Berlioz selbst.

Obgleich diese Messe (im Stile seines Lehrers Lesueur) jetzt Beifall fand, hat sie Berlioz doch bis auf das „Credo" verbrannt. Nur das „Resurrexit" ist erhalten geblieben und wurde von ihm später (aus Italien) der Akademie als neue Arbeit eingereicht.

— Erste Aufführung der Ouvertüren zu „Waverley" und „Francs-Juges" unter Berlioz' Direktion im Concerts d'amateurs im alten Saale von Vaux-Hall.

— „Orphée, dechiré par les Bacchantes", lyrische Szene mit großem Orchester.

Nachdem Berlioz im Jahre 1826 beim Konkurs des Konservatoriums abgewiesen worden war, meldete er sich im folgenden Jahre wieder und reichte diese Kantate ein. Sie wurde als „unausführbar" zurückgewiesen.

— „Irische Melodien" nach Dichtungen von Th. Moore, für ein und zwei Singstimmen.

Wurden später vermehrt und erschienen (1830) als opus 2.

1828. „Herminie et Tancrèd“, Episode aus Tassos „Befreitem Jerusalem“. Kantate für 2 Singstimmen und großes Orchester.

Wurde beim dritten Konkurs des Konservatoriums eingereicht, und erhielt den zweiten Preis. — Vernichtet. —

— 26. Mai. Erstes Konzert im Saale des Konservatoriums.

Zur Aufführuug kamen die beiden Ouvertüren zu „Waverley“ und „Francs-Juges“, Arie und Terzett aus den „Francs-Juges“, das Credo aus der „Messe solenelle“, die „Scène Héroique grecque“ und die Kantate „La mort d'Orphée“, welche das Preisgericht des Konservatoriums für unausführbar erklärt hatte. — Fétis (Biographie universelle) nennt unter den Programm-Nummern auch einen „Marche des Mages, allant à la crêche“, der sonst nirgends erwähnt wird.

— Erste Kritiken in der „Revue Européenne“ von Humbert Ferrand.

1829. „Cléopatre, après la bataille d'Actium“. Kantate mit großem Orchester.

Wurde von Berlioz zur Preisbewerbung beim vierten Konkurs des Konservatoriums eingereicht. Doch wurde diesmal kein erster Preis verliehen. Die Kantate ging verloren, bis auf den „Choeur d'Ombres“, den Berlioz später in sein Monodrama „Retour à la vie“ einfügte. — Es soll auch ein „Danse des Ombres“ als opus 2 erschienen und von Berlioz später wieder vernichtet worden sein.

— „Huit Scènes de Faust“, für Solo und Chor.

Erschienen im Druck zuerst als opus 1. Die ganze Auflage wurde aber von Berlioz später wieder zurückgezogen. Teilweise gingen diese Nummern in seine Faust-Legende op. 24 über. Der Sylphenchor war zuerst „Concert des Sylphes“ benannt, sechsstimmig komponiert, und wurde im nächstfolgenden Konzert aufgeführt.

— 1. November. Symphonie fantastique „Episode de la vie d'un artiste.“

Die erste große Symphonie in 5 Sätzen mit Programm, als opus 14 veröffentlicht. Das entscheidende Werk für Berlioz' Zukunft. Sollte im „Théâtre des Nouveautés“ aufgeführt werden. In der Probe fanden der Bal und Marche großen Beifall. Trotzdem fand eine öffentliche Aufführung nicht statt, wegen zu großer Kosten.

— „Fantaisie dramatique sur la Tempête de Shakespeare“. Für Chor und Orchester.

Ward im Pensionsfonds-Konzert der „Großen Oper“ auf-

geführt. Das Werk ward später als Schlußnummer dem Monodram „Retour à la vie“ eingefügt.

1830. „La dernière nuit de Sardanapale“, Kantate mit Orchester.

Wurde für den 5. Konkurs des Konservatoriums komponiert und erhielt den ersten Preis. (15 Juli.) Die Kantate wurde im Konservatorium später noch zweimal (1830, 1833) aufgeführt, und dann von Berlioz verbrannt.

— „Irlande,“ Irish Melodies von Th. Moore vollendet, 9 Melodien für 1 und 2 Stimmen und Chor mit Pianoforte.

Wurden als opus 2 nunmehr veröffentlicht und sehr populär.

— Die „Marseillaise“ von Rouget de l'Isle, für Doppelchor und Orchester bearbeitet.

Große Aufführung, gleich nach der Juli-Revolution. Das Werk wird veröffentlicht und dem Komponisten gewidmet.

— Zweites Großes Konzert im Conservatoire.

Abschiedskonzert vor seiner Reise nach Italien, wohin Berlioz als Preisgekrönter des Konservatoriums ging. — Zur Aufführung kommt die Symphonie fantastique (erste öffentliche, vollständige Aufführung) und die Preis-Kantate „Sardanapale“. Habeneck dirigierte. — Bekanntschaft mit Liszt.

1831. Italien. Ouvertüre zum „Corsar“ von Byron koncipiert.

Viel später erst als opus 21 in gänzlicher Umarbeitung erschienen. Berlioz konzipierte die Ouvertüre während eines Seesturms auf der Reise von Marseille nach Livorno.

— Ouvertüre zu „König Lear“ von Shakespeare.

Während der italienischen Reise in Nizza komponiert und später als opus 4 veröffentlicht.

— „Lélio“, Monodrame lyrique (Mélologue).

Die Worte (Dialog und Gesangstexte), gedichtet nach der Rückkehr von Nizza, auf einer Fußtour von Sienna nach Montefiascone.

— „Chant de bonheur“, aus dem Monodrama „Lelio“.

In der Villa Medici komponiert — Motive aus dem „Mort d'Orphée“ sind hier verwendet.

1832. Ouvertüre zu Rob Roy, Mac Gregor.

In Subiaco komponiert; nach Berlioz' Rückkehr nach Paris einmal, ohne Erfolg, aufgeführt, und sofort vernichtet.

1832. „Scène aux champs“ aus der Symphonie fantastique.

In der Villa Borghese fast gänzlich umgearbeitet.

— „La Captive“ aus den „Orientales“ von Viktor Hugo.

In Subiaco komponiert. — Als opus 12 veröffentlicht.

— „Meditation réligieuse“, Dichtung von Th. Moore.

Sechsstimmig, mit Orchesterbegleitung. Bildet die erste Nummer der Tristia, opus 18.

— Lelio, ou le retour à la vie“, Monodrame lyrique.

Nach der Rückkehr aus Italien in Côtes St. André vollendet. — Als opus 14b veröffentlicht.

— 9. Dezember. Drittes Großes Konzert im Konservatorium, unter Habenek's Direktion.

Wiederholte Aufführung der „Symphonie fantastique“ im ersten Teile, und von „Lelio, ou le retour à la vie“, Monodrame lyrique, im zweiten Teile. Diese Aufführung wird entscheidend für sein Verhältnis zu Miß Smithson, die ihn im nächsten Jahre heiratet.

1833. Benefiz-Konzert für seine Gattin im Théâtre Italien.

Liszt spielte in dem Konzert das Konzertstück von Weber. — Berlioz dirigiert. — Aufführung der Ouvertüre zu den „Francs-Juges“, der Kantate „Sardanapale“. Die „Symphonie fantastique“ kam nicht zustande, weil das Orchester sie nicht spielen wollte.

— 22. Dezember. Viertes Konzert im Konservatorium. Girard dirigiert.

Glänzende Aufführung der Symphonie fantastique. Bekanntschaft mit Paganini.

1834. „Harold en Italie“. Zweite Symphonie, in 4 Sätzen, mit obligater Alt-Viole.

Auf Anregung von Paganini sofort nach der Bekanntschaft mit ihm begonnen, und am 23. November 1834 in einem Konzert im Konservatorium aufgeführt. Als opus 16 veröffentlicht.

— 6. November. „Sara, la baigneuse“, Ballade von Viktor Hugo, für Doppelchor und Orchester.

Erste Aufführung in einem Konzert des Konservatorium mit „la Belle Irlandaise“ aus „Irlande“.

1834. Berlioz übernimmt die musikalische Kritik in der „Gazette musicale“.

1835. 22. November. „Le cinq Mai“ (der Tod Napoleons). Kantate für Baß-Solo, Chor und Orchester, Text von Béranger.

Dem Gedächtnis Napoleons gewidmet. Erschien als opus 6. Zum ersten Male aufgeführt in einem Konzert, das Berlioz und Girard gemeinsam veranstalteten. In demselben Konzert kam zur Aufführung:

— „Le pâtre breton“, Lied in die „Fleurs des Landes“ aufgenommen und instrumentiert.

1836. 18. Dezember. — Konzert von Berlioz und Liszt.

Liszt spielt: seine Fantasie symphonique mit Orchester über Berlioz'sche Motive aus „Lelio“, und den „Bal“ und „Marche au supplice“ aus der „Symphonie fantastique“ für Klavier allein.

1837. Requiem, Totenmesse für Doppelchöre und großes Orchester.

Vom Minister de Gasparin bestellt, zum Ehrengedächtnis der Opfer der Juli-Revolution. Gelangte aber erst am 5. Dezember 1837 im Invalidendom zur Aufführung, beim Trauergottesdienst für General Damrémont und die bei Konstantine Gefallenen. Habeneck dirigiert. — Erschien als opus 5.

1838. Berlioz übernimmt das musikalische Feuilleton im „Journal des Débats“.

Bis zum Jahre 1864 hat er diese Stellung beibehalten.

— 3. September. „Benvenuto Cellini“, Oper in 2 Akten. Text von Leon de Wailly und August Barbier.

Erste Aufführung am 3. September 1838 in der Academie royale de musique, und gänzlicher Durchfall. Die Oper wurde dreimal hintereinander aufgeführt, dann noch zweimal 5 Monate später, und hierauf für immer vom Repertoir gestrichen. — Berlioz hat die Oper noch zweimal überarbeitet (zunächst in 4, dann in 3 Akte geteilt) und sie sodann in Weimar und London zur Aufführung gebracht. — Sie erschien sehr spät erst, als opus 23, aber nur im Klavier-Auszug.

— 16. Dezember. Großes Konzert im Conservatoire. Aufführung der „Symphonie fantastique“ und des „Harold en Italie“.

Paganini war anwesend, und sandte Berlioz zwei Tage später 20,000 Franks.

1839. „Réverie et Caprice“, Romanze für Violine mit Orchester.

Ursprünglich zu einer Arie in „Benvenuto Cellini“ bestimmt. Für Artôt komponiert und als opus 8 veröffentlicht.

— 24. November. „Roméo et Juliette“. Große dramatische Symphonie mit Chören. Text nach Shakespeare vom Komponisten und Emile Deschamps.

Paganini gewidmet. Erste Aufführung im Konservatorium unter Berlioz' Direktion. — Mäßiger Erfolg. — Als opus 17 erschienen.

— Berlioz wird Bibliothekar am Konservatorium.

1840. 28. Juli. „Symphonie funèbre et triomphale“ in 3 Teilen, für 2 Orchester und Chor.

Vom Minister Rémusat bei Berlioz bestellt zum Gedächtnis der gefallenen Julihelden. Erste Aufführung auf dem Bastillenplatz, bei der Einweihung der Julisäule. Vier Teile: Trauermarsch, Abschiedshymne, Siegeshymne (Apotheose) und Triumphmarsch. — Bei der ersten Aufführung großartige Besetzung mit 180 Militärmusikern. — Hierauf wurde die Symphonie noch einmal im Salle Vivienne, und später im Conservatoire aufgeführt. — Eines der populärsten Werke von Berlioz.

— Dezember. Erste Konzertreise ins Ausland, nach Brüssel.

2 Konzerte im Saal der Grande harmonie und in der Augustinerkirche.

1841. „Les Nuits d'été, 6 Lieder nach Texten von Gautier. Für eine Singstimme mit Piano, später instrumentiert.

1841 als opus 7 veröffentlicht, aber teilweise schon früher komponiert, und später nochmals überarbeitet.

— Großes Musikfest (Festival) in der großen Oper zu Paris.

600 Exekutanten. Programm: 1. Akt aus „Iphigenie in Tauris“ von Gluck, Szene aus „Athalia“ von Händel, Chor von Palästrina; Dies irae und Lacrimosa aus dem Requiem, Apotheose aus der Symphonie funèbre et triumphale, Adagio, Scherzo und Finale aus „Roméo et Juliette“ von Berlioz.

1841. November.
1842. März. } Erste Reise nach Deutschland.

Konzerte in Stuttgart, Hechingen, Mannheim, Weimar, Leipzig, Dresden, Braunschweig, Hamburg, Berlin, Hannover,

Darmstadt. — Repertoire: Symphonie fantastique, Roméo et Juliette, Francs-Juges, Harold, König Lear, Le cinq Mai, Teile aus dem Requiem, Ouvertüre zu „Cellini“, Symphonie funèbre et triumphale.

1842. Recitative, zu Webers „Freischütz“.

Für die Aufführung in der großen Oper im Auftrage von Pillet komponiert.

— C. M. v. Webers. „Aufforderung zum Tanz“ instrumentiert.

Als Balleteinlage im 3. Akt für die Freischütz-Aufführung der großen Oper instrumentiert.

1844. „Le Carneval Romain“, zweite Ouvertüre zu Benvenuto Cellini.

Nach Motiven der Oper zunächst als Konzertstück komponiert, sodann als Entre-Akt zum 2. Akt der Oper aufgeführt. Als opus 9 veröffentlicht.

— Traité d'Instrumentation et d'Orchestration moderne.

Das Werk, welches den Namen von Berlioz am schnellsten und weitesten verbreitete und ihn zu einer Autorität erhob. Die Abhandlungen wurden in einzelnen Abschnitten zuerst als Feuilletons publiziert und sofort ins Deutsche übersetzt von Leibrock (Leipzig 1845). Hierauf gab Berlioz das Werk vervollständigt, mit Notenbeispielen versehen, als opus 10 heraus. Es erschien in deutscher Übersetzung von Grünbaum (Berlin 1845) und Dörffel (Leipzig 1864).

— „Hymne à la France“ für Chor und Orchester.

Für das große Musikfest im Industrie-Palast komponiert. Erschien in opus 20, „Vox populi“, als Nr. 2.

— 1. August. Monstre-Concert im Industriepalast der Champs élysées.

Kolossale Besetzung mit 950 Mitwirkenden und 6 Unterdirektoren (12 Harfen, 36 Kontrabässe u. s. f.). — Programm: „Hymne à la France“, Marche au supplice aus der „Symphonie fantastique“, Apothéose aus der „Symphonie funèbre et triomphale“ von Berlioz, Ouverturen zu „Freischütz“ und „Vestalin“, Scherzo und Finale aus der Cmoll-Symphonie von Beethoven, Gebet aus der „Stummen von Portici“, Gebet aus „Moses“ von Rossini, Bacchus-Chor aus „Antigone“ von Mendelssohn, Chor aus Charles VI. von Halévy, Schwerterweihe aus den „Hugenotten“, Szenen aus Glucks „Armida“.

— Ouvertüre zum „Thurm von Nizza“.

Auf einer Erholungsreise in Nizza komponiert, und beim nächstfolgenden Musikfeste aufgeführt.

Nicht veröffentlicht, vermutlich vernichtet.

1845. 19. Januar. Musikfest im Cirkus Franconi der Champs-Elysées.

Aufführung der Ouvertüre zum „Turm von Nizza“ und von Fragmenten aus dem „Requiem“.

— Konzerte in Marseille, Lyon und Lille.

Berlioz' erste Konzerte in der Provinz.

— Voyage musicale en Allemagne et en Italie.

Die Reise-Feuilletons im „Journal des Débats“, vermehrt durch Briefe aus Italien und Aufsätze über Beethoven, Gluck Weber 2c. in der „Gazette musicale“. Zwei deutsche Übersetzungen der Reisebriefe aus Deutschland (von Gathy und Lobe) waren schon erschienen, nachdem diese Briefe in den „Débats“ veröffentlicht waren.

— Zweite Konzertreise ins Ausland. Österreich-Ungarn.

Konzerte in Wien, Pest, Prag, Breslau. — Mit dem nämlichen Programm, wie bei der ersten Reise, nur mit Hinzufügung des Rakoczy-Marsches, den Berlioz in Wien für die Konzerte in Pest komponierte.

— „La damnation de Faust“, Legende in 4 Teilen für Soli, Chöre und Orchester. Text nach Gerard de Nervals Übersetzung des Goetheschen Faust, von Gandonnière und dem Komponisten.

Die Dichtung, in Paris begonnen, wurde auf der Reise in Österreich-Ungarn vollendet, und die Komposition sofort begonnen — zunächst der Monolog Fausts, die Introduktion des ersten Teils, die Szene des Mephistopheles, Rakoczy-Marsch, die Apotheose Margarethens, der Studentenchor, das Terzett Fausts mit Gretchen und Martha. — In Paris wurde „Faust“ vollendet; die Faust-Fragmente aus früherer Zeit wurden teilweise hinein gearbeitet (u. a. der Sylphenchor).

1846. (Ende November), Erste Aufführung des Faust in Paris. Kompletter Mißerfolg und große pekuniäre Verluste.

1847. (Februar.) Dritte Konzertreise ins Ausland, nach Rußland.

Konzerte in Petersburg, Moskau, Riga und Berlin. — Erste Aufführung des „Faust“ im Ausland. — Aufführungen des „Carneval romain“, von „Roméo et Juliette“, der Apotheose aus der Symphonie funèbre et triomphale, Symphonie fantastique.

— Marche marocaine von Leopold von Meyer, instrumentiert (für Petersburg).

1847. Berlioz erhält von Nestor Roqueplan und Duponchel die Zusage, daß ihm mit Girard die Direktion des Orchesters der Großen Oper übertragen wird.

Das Versprechen wird aber nicht gehalten.

— „La Nonne sanglante“, Oper in 5 Akten von Scribe und Delavigne.

Berlioz hat 2 Akte davon komponiert, den ersten fertig instrumentiert. Scribe zog hierauf sein Textbuch zurück und übergab es Gounod, der die Oper auch komponierte. Sie wurde ohne Erfolg aufgeführt. Berlioz bezeichnet ein großes Duo, das folgende Finale und 2 Arien als die gelungensten Partien seiner unvollendeten Partitur, die er, bis auf die 2 Arien, wieder vernichtet hat.

— „Fleurs des Landes“, 5 Gesänge für 1 und 2 Stimmen mit Chor und Pianoforte. — Darin der „Pâtre breton“, instrumentiert. Als opus 13 veröffentlicht.

— Berlioz wird von Jullien zum Direktor der englischen Oper in Drury-Lane engagiert.

Das Unternehmen macht aber Bankerott.

1849. Te Deum, für 3 Chöre, Orchester und Orgel, komponiert, um den Kriegsruhm Napoleons I. als erster Konsul zu feiern.

Es sollte einen Teil eines großen episch-dramatischen Werks bilden, unter dem Separat-Titel „Die Rückkehr aus dem italienischen Feldzuge“.

1851. Berlioz wird Mitglied der Jury der ersten großen Weltausstellung, und Direktor der Konzerte der neuen philharmonischen Gesellschaft in London.

1852. Aufführung des „Cellini“ in der Italienischen Oper zu London.

Geringer Erfolg. Starke Opposition.

— „La fuite en Égypte“, Kantate für Tenor-Solo, Chor und Orchester, zuerst unter dem Pseudonym Pierre Ducré aufgeführt.

Bildet den mittleren Teil der „Enfance du Christ“, Oratorium in 3 Teilen, 2 Jahre später vollendet.

— November. Aufführung von „Benvenuto Cellini“ in der „Berlioz-Woche“ in Weimar, unter Direktion von F. Liszt und unter Anwesenheit von Berlioz.

1853. August. Berlioz dirigiert ein Musikfest in Baden-Baden und geht auch in den Jahren 1856, 1857, 1858,

1859, 1860, 1861 im Monat August zur Direktion dahin.

1853. „Les Soirées de l'Orchestre", 2 Bände, veröffentlicht.

Gesammelte Feuilletons.

— Dezember. Berlioz in Leipzig (zum zweiten Male).

1854. 3. März. Tod der Gattin von Berlioz, Henriette, geborene Smithson.

— „Tristia", 2 Chöre und ein Trauermarsch (der Tod Ophelias).

Dem Gedächtnis seiner verstorbenen Gattin gewidmet.

— „L'enfance du Christ", Trilogie sacrée. (Das Traumbild des Herodes. — Die Flucht nach Egypten. — Die Ankunft in Sais.)

Erste Aufführungen mit großem Erfolge in Paris und Brüssel.

— Konzerte von Berlioz in Dresden und Weimar.

— 18. Oktober. Berlioz vollendet das Manuskript seiner Memoiren, die erst nach seinem Tode veröffentlicht werden sollen.

1855. 30. April. Erste Aufführung des Te Deum, zur Eröffnung der Industrieausstellung in Paris, in der Kirche St. Eustache.

— Aufführung der „Enfance du Christ" in Weimar und Gotha, unter Berlioz Direktion. — Wiederholung des „Cellini" in Weimar.

— Ouvertüre zum „Corsar", Aufführung in Weimar.

Sehr frühzeitig concipiert, aber spät vollendet und selten aufgeführt. Als opus 21 veröffentlicht.

— „Feuillets d'Album", 6 Lieder für 1 und 2 Stimmen und Chor mit Pianoforte.

Sammlung einzelner, schon früher entstandener kleiner Kompositionen (Albumblätter).

— L'Impériale, Kantate für 2 Chöre und großes Orchester.

Zur Preisverteilung im Industriepalast zu Paris aufgeführt und Napoleon III. gewidmet. In mehreren nachfolgenden Konzerten wiederholt mit dem Te Deum und der Apotheose.

1856. 21. Juni. Berlioz wird Membre de l'Institut. (Mitglied der französischen Akademie der schönen Künste.)

1856. „Les Nuits d'Été“ (die Sommernächte) für 1 Singstimme in neuer Bearbeitung mit Orchester erschienen.

— Berlioz erhält von Carvalho den Auftrag, für das Théâtre lyrique eine komische Oper im leichten Genre zu komponieren. Berlioz acceptiert, aber Carvalho zieht seinen Auftrag zurück.

— Wiederholte Aufführung des „Cellini“ in Weimar, in neuer Bearbeitung.

1857. Judex crederis aus dem Te Deum in Baden-Baden aufgeführt.

1858. Les Troyens, Große Oper in 2 Abteilungen: „La prise de Troye“. — „Les Troyens à Carthage“, Dichtung und Musik vollendet.

1859. Aufführung dreier Nummern aus den „Troyens“ in Baden-Baden.

— „Les Grotesques de la musique“ veröffentlicht.

Gesammelte Feuilletons.

— Berlioz' Bearbeitung und Leitung des „Orpheus“ von Gluck im „Théâtre lyrique“.

Madame Viardot-Garcia singt die Titelpartie.

1860. „Erlkönig“ von Franz Schubert instrumentiert.

In Baden-Baden aufgeführt, von Roger gesungen. Nicht veröffentlicht.

1861. Dies irae, Tuba mirum, Offertorium aus dem Requiem in Baden-Baden aufgeführt.

— Berlioz' Bearbeitung der „Alceste“ von Gluck für die Große Oper.

1862. 9. August. „Béatrice et Benedict“, komische Oper in 2 Akten, Text nach Shakespeares Lustspiel „Viel Lärm um Nichts“ vom Komponisten.

Erste Aufführung zur Einweihung des neuen Theaters in Baden-Baden, von Benazet für diesen Zweck bestellt.

1863. 10. April. Aufführung von Beatrice und Benedikt in Weimar zum Geburtstage der Großherzogin, nach der Übersetzung von R. Pohl.

— Reise nach Löwenberg zu Konzerten beim Fürsten von Hohenzollern.

— „A travers chants“ erschienen.

Gesammelte Aufsätze.

1863, Juni. Musikfest in Straßburg, von Berlioz dirigiert.
Aufführung der „Enfance du Christ".

— 4. November. Erste Aufführung der „Troyens à Carthage in Paris im Théâtre lyrique.
Ein Succès d'estime. Nach 20 Wiederholungen verschwindet die Oper wieder vom Repertoire.

1863–1864. Berlioz' „Gesammelte Schriften" über Musik erscheinen in Deutscher Übersetzung von R. Pohl in 4 Bänden.

1866, Dezember. Reise nach Wien, zur Aufführung des Faust.

1867. Dezember. Reise nach Petersburg und Moskau zu Konzerten. Auf Einladung der Großfürstin Helene. Übernahme der Direktion der Konzerte der Musikgesellschaft.

— „Le Temple universel", Kantate zur Eröffnung der Pariser Industrieausstellung, komponiert und aufgeführt.
Der Kaiserin Eugenie gewidmet.

1869. 8. März. Berlioz stirbt in Paris.
Das vielfach als Todestag angegebene Datum, 9. März, ist unrichtig.

1870. Berlioz' Memoiren erscheinen im Druck.

1879. Berlioz' „Correspondance inédite" erscheint.

1882. Berlioz' „Lettres intimes" an Humbert Ferrand erscheinen.

Verzeichnis der veröffentlichten Werke
von Hektor Berlioz.

Mit Angabe der Opuszahlen, der Verleger und Arrangements.

Die Pariser Verleger von Berlioz' Werken, Brandus und Richault, haben ihrem 1852 erschienenen Katalog der, nach der Opuszahl geordneten Werke von Hektor Berlioz folgende Einleitung vorausgeschickt.

Hektor Berlioz hat sich lange Zeit geweigert, seine Werke zu veröffentlichen, weil er teils seine Kompositionen mit Muße überarbeiten, teils sie vor falsch verstandenen oder unvollständigen Aufführungen bewahren wollte.

Jetzt ist aber der Fortschritt, den seine großen und kühnen Werke in der Behandlung vokaler und instrumentaler Massen herbeigeführt haben, ein fast allgemeiner geworden. Der Autor hat seine Kompositionen in den meisten Hauptstädten Europas unter eigener Direktion zur Aufführung gebracht und seine musikalischen Traditionen dort hinterlassen; die alten Vorurteile sind zerstört. Berlioz konnte überdies nach zahlreichen Erfahrungen verschiedene ihm geeignet erscheinende Verbesserungen in seinen Werken anbringen, und Fehler, die er in den Stimmen entdeckte, verschwinden lassen.

Nunmehr entschied er sich erst vor wenigen Jahren, seine Kompositionen sämtlich zu veröffentlichen. Viele Künstler und Kunstfreunde, namentlich im Auslande, sind hiervon noch nicht unterrichtet. Infolge dessen erachten es seine Verleger in Paris für notwenig, dem Publikum das Verzeichnis derjenigen großen Werke von Hektor Berlioz zu über-

geben, die sie besitzen, mit Inbegriff seiner Salon-Kompositionen, die sich durch originellen poetischen Styl, durch lebhaftes und frisches Kolorit auszeichnen.

I. Ouvertüren für großes Orchester.

1. **Ouvertüre zu Waverley,** opus 1.
Partitur und Stimmen (Preis je 20 Frk.). Paris, bei Richault; Leipzig, Hofmeister.

Für Pianoforte zu 4 Händen, arrangiert in der Sammlung von 70 Ouvertüren (Nr. 68). Leipzig, Hofmeister ($17^1/_2$ Ngr.).
Für Pianoforte zu 4 Händen. Paris, Richault ($7^1/_2$ Frk.).

2. **Ouvertüre zu den Vehmrichtern** (Francs-Juges), opus 3.
Partitur und Stimmen (Preis 20 und 25 Frk.). Paris, Richault; Leipzig, Hofmeister.

Für Pianoforte zu 4 Händen, arrangiert vom Komponisten. Paris, Richault (10 Frk.). — Vom Komponisten selbst als das einzig treue und mit der Partitur übereinstimmende 4 händige Arrangement erklärt; der Klaviersatz revidiert von Chopin.
Für Pianoforte zu 2 Händen (Partition de Piano) von F. Liszt. Mainz, Schott (2 fl.).
Für Pianoforte zu 2 Händen. Paris, Richault ($7^1/_2$ Frk.).
Für Pianoforte zu 4 Händen, arrangiert von C. Czerny. Braunschweig, Meyer (1 Thlr.).
Für Pianoforte zu 4 Händen in der Sammlung von 70 Ouverturen. Leipzig, F. Hofmeister ($22^1/_2$ Ngr.). — Diese Ausgabe zeichnet sich durch die willkürlichsten Änderungen, namentlich durch Hinweglassung eines großen Teiles des Mittelsatzes, höchst unvorteilhaft aus, und ist kritisch zu verwerfen. Berlioz selbst hat dagegen öffentlich protestiert.

3. **Ouvertüre zu König Lear,** opus 4.
Partitur und Stimmen (je 25 Frk.). Paris, Richault; Leipzig, Hofmeister.

Für Pianoforte zu 4 Händen. Paris, Richault (12 Frk.).
Für Pianoforte zu 2 Händen. Paris, Richault (9 Frk.).
Für Pianoforte zu 2 Händen (Partition de Piano) von F. Liszt. Mainz, Schott.
Für Pianoforte zu 4 Händen, arrangiert von Leibrock, Braunschweig, Meyer (1 Thlr. 5 Ngr.).
Für Pianoforte zu 2 Händen, arrangiert von Leibrock. Braunschweig, Meyer ($17^1/_2$ Ngr.).

4. **Ouvertüre zum Römischen Karneval,** opus 9. Zweite Ouvertüre zu Benvenuto Cellini.

Partitur und Stimmen. Paris, bei Brandus (Preis je 24 Frk.). Partitur Berlin, Schlesinger (3 Thlr.).

Für Pianoforte zu 4 Händen. Paris, Brandus (10 Frk.).
Für 2 Pianofortes zu 8 Händen. Ebendaselbst (12 Frk.).
Für Pianoforte zu 4 Händen, arrangiert von Pixis. Berlin, Schlesinger (1 Thlr.).

5. **Ouvertüre zum Corsar,** opus 21.

Partitur und Stimmen. Paris, Richault (Preis 5 u. 18 Frk.).

Für Pianoforte zu 4 Händen. Ebendaselbst (12 Frk.).
Für Pianoforte zu 2 Händen. Ebendaselbst ($7^1/_2$ Frk.).
Für Pianoforte zu 2 und 4 Händen, arrangiert von Hans von Bülow. (2 u. 3 Mk.). Winterthur, Rieter Biedermann.

6. **Ouvertüre zur Oper Benvenuto Cellini,** opus 23.

Partitur und Stimmen. Paris, Brandus (Preis 36 u. 30 Frs.).

Für Pianoforte zu 4 Händen, arrangiert von Hans von Bülow. Paris, Choudens, Braunschweig, Litolff.
Für Pianoforte zu 2 Händen von Fumagalli. Mailand, Ricordi (7 Frk.).

7. **Ouvertüre zur Oper Beatrice und Benedikt.** (Ohne Opuszahl. Würde der Reihenfolge der Veröffentlichung nach die Opuszahl 27 zu erhalten haben.)

Partitur und Orchesterstimmen noch nicht erschienen.

Die geschriebene Partitur befindet sich im musikalischen Archiv des städtischen Kur-Komitees zu Baden-Baden.
Klavier-Auszug zu 2 Händen. Paris, Brandus; Berlin, Bote und Bock.

II. Symphonien für großes Orchester, und für Orchester, Chor und Soli.

1. **Symphonie Fantastique; Episode aus dem Leben eines Künstlers,** für großes Orchester in 5 Sätzen. Opus 14a.

Partitur und Stimmen, Paris, Brandus (50 und 60 Frk.); Berlin, Schlesinger.

Drei Sätze: Bal, Marche, Scène aux champs einzeln in Partitur und Stimmen (zu 10 und 15 Frk.). Paris, Brandus.

Partition de Piano (Klavierauszug zu 2 Händen von F. Liszt. — Erste Bearbeitung. Wien, Witzendorf (4 fl.). — Neue Bearbeitung. Paris, Brandus (12 Frk.); Leipzig, Leuckart (8 Mark).

Daraus einzeln: „Un Bal" (2. Satz) für Pianoforte zu 2 Händen von F. Liszt. Paris, Brandus (9 Frk.); Berlin, Schlesinger (20 Sgr.). — „Marche au supplice" (4. Satz) für Pianoforte zu 2 Händen von F. Liszt. Paris, Brandus (9 Frk.); Berlin, Schlesinger (12$^1/_2$ Sgr.); Wien, Witzendorf (36 Xr.).

Reduction pour Piano à 4 mains von Charles Bannelier. Paris, Brandus (15 Frk.).

„L'idée fixe", Transcription für Piano von Liszt. Wien, Mechetti.

„Marche au supplice" für Pianoforte zu 4 Händen von Mockwitz. Berlin, Schlesinger (10 Sgr.). — Ein gänzlich wertloses, unbrauchbares Fragment, mit den willkürlichsten Änderungen und Kürzungen.

2. **Grande Symphonie funèbre et triomphale**, in 3 Sätzen, für 2 Orchester (1 Militär-Orchester mit Harmonie-Musik und 1 zweites Orchester mit Streichinstrumenten) und Chor, opus 15. Paris, Brandus. Partitur und Stimmen (40 u. 50 Frk.), Chorstimmen für Sopran, Tenor, Baß (je $^1/_2$ Frk.).

Zum letzten Satz der Symphonie „Apotheose" hat Berlioz einen „Chant héroïque" komponiert. — Im Klavier-Auszug bei Beale in London erschienen.

Grande fantaisie pour Piano seul, sur l'Apotheose de la Symphonie funèbre et triomphale, par S. Thalberg. Paris, Brandus (10 Frk.).

3. **Harold en Italie**, Symphonie in 4 Sätzen für großes Orchester, mit einer Solo-Altviole, opus 16.

Partitur und Stimmen. Paris, Brandus (50 u. 60 Frk.); Berlin, Schlesinger.

Zwei Sätze einzeln: Marche de Pélerins, Partitur (8 Frk.), Stimmen (15 Frk.). Sérénade d'un Montagnard, Partitur (10 Frk.), Stimmen (15 Frk.). Paris, Brandus.

Für Pianoforte zu 2 Händen (Partition de Piano) und Alto-Solo von F. Liszt. — Paris, Brandus (10 Frk.); Leipzig, Leuckart (8 Mark).

Daraus einzeln: „Marche de Pélerins" pour Piano et Alto. Paris, Brandus (7$^1/_2$ Frk.).

Reduction pour Piano à 4 mains von M. Balakirew. Paris, Brandus (15 Frk.).

4. **Roméo et Juliette**, Symphonie dramatique. In 2 Teilen und 8 Sätzen, für großes Orchester, Soli und Chöre. Nach Shakespeares Tragödie. Französischer Text von E. Deschamps, Deutsch von Duesberg; opus 17.

Partitur (70 Frs.), Orchesterstimmen (80 Frk.) und Chorstimmen, für Sopran, Alt, Tenor, Baß (à $1/_2$ Frk.). Paris, Brandus; Berlin, Schlesinger.

Drei Sätze einzeln: Fest bei Capulet, Partitur und Stimmen (20 u. 25 Frk.), Liebes-Szene, Partitur und Stimmen (à 15 Frk.) und Fee Mab, Partitur und Stimmen (15 u. 20 Frk.). Paris, Brandus.

Reduction pour Piano à 4 mains von Camille Benoit. Paris, Brandus (15 Frk.).

Klavier-Auszug für Singstimmen und Piano zu 2 Händen von Th. Ritter. Paris, Brandus (12 Frk.); Winterthur, Rieter-Biedermann.

Adagio (Scène d'Amour), transkribiert für Piano solo, von Th. Ritter. Paris, Brandus (9 Frk.).

„Fest bei Capulet" für 2 Pianofortes zu 8 Händen, arrangiert von Richard Pohl. Leipzig, C. A. Klemm.

Drei Sätze: Fest bei Capulet, Liebes-Szene und Fee Mab, für 2 Pianoforte zu 4 und 6 Händen, arrangiert von C. Klindworth. — Manuskript.

III. Kirchen-Musik.

1. **Requiem, Grande Messe des Morts**, für Soli, Chöre und 2 Orchester, opus 5.

Partitur (60 Frk.), Orchesterstimmen (80 Frk.) und Chorstimmen für Sopran, Tenor, Baß (à $2^1/_2$ Frs.). Paris, Brandus; Mailand, Ricordi.

Drei Sätze einzeln: Dies irae — Tuba mirum, Partitur (20 Frk.), Orchesterstimmen (40 Frk.). Lacrimosa, Partitur (20 Frk.), Orchesterstimmen (40 Frk.) und Sanctus, Partitur (10 Frk.), Orchesterstimmen (20 Frk.). Paris, Brandus.

Klavier-Auszug nicht vorhanden.

2. **Te Deum**, für großes Orchester, 3 Chöre und obligate Orgel, opus 22.

Partitur (50 Frk.), Orchesterstimmen (60 Frk.), Chorstimmen. Paris, Brandus.

Daraus einzeln: Marche des Drapeaux, Partitur (8 Frk.) und Orchesterstimmen (10 Frk.). Paris, Brandus.

Klavier-Auszug nicht vorhanden.

IV. Oratorien, Kantaten.

1. **La Damnation de Faust**, Fausts Verdammnis. Legende in 4 Akten für großes Orchester, Chöre und Soli. Text nach Goethe, von Gérard de Nerval und Gandonnière. Deutsch von Minslaff, neu bearbeitet von J. Kniese. opus 24.

Partitur und Stimmen (à 60 Frk.), Chorstimmen (à 1 Frk.). Paris, Richault.

Klavier-Auszug zu 2 Händen mit Gesang. Ebendaselbst (20 Frk.).

Klavier-Auszug zu 4 Händen von C. Redon. Ebendaselbst (20 Frk.).

Klavier-Auszug zu 2 Händen allein. Ebendaselbst (12 Frk.).

Separat-Ausgaben in Partitur:

Chor der Studenten und Soldaten, Orchester-Partitur (25 Frk.), Orchester-Stimmen (30 Frk.), Chorstimmer (à $^1/_2$ Frk.).

Osterhymne, Orchester-Partitur (15 Frk.), Orchesterstimmen (20 Frk.), Chorstimmen (à $^1/_2$ Frk.).

Air des Roses, Partitur (3 Frk.), Stimmen (12 Frs.).

Serenade von Mephistopheles, Partitur (12 Frk.), Stimmen (20 Frk.).

Romanze der Margarethe, Orchesterstimmen (12 Frk.).

Im Klavier-Arrangement zu 2 u. 4 Händen sind alle Nummern einzeln zu haben.

Für Orchester allein:

Irrlichtertanz, Partitur (15 Frk.), Stimmen (18 Frk.).

Sylphentanz, Partitur (9 Frk.), Stimmen (15 Frk.).

Ungarischer Marsch, Partitur (15 Frk.), Stimmen (18 Frk.).

Für Militär-Musik:

Ungarischer Marsch von J. B. Dias. Direktionsstimme ($2^1/_2$ Frk.) und Orchesterstimmen (20 Frk.).

Für Piano-Solo:

F. Liszt, Sylphentanz (6 Frk.).

A. Jaell, Sylphentanz (6 Frk.).

Th. Ritter, Fausts Traum, Sylphen-Chor und Tanz (9 Frk.).

St. Saëns, Osterhymne (6 Frk.).

Ed. Wolff, Ungarischer Marsch ($7^1/_2$ Frk.)

C. Redon, Ungarischer Marsch (5 Frk.), Ballade vom König v. Thule (5 Frk.), Serenade des Mephisto (5 Frk.).

L. Magisson, Irrlichtertanz ($7^1/_2$ Frk.).

G. Pfeiffer, Serenade des Mephisto (4 Frk.).

" Irrlichtertanz ($7^1/_2$ Frk.).

J. Schad, Sylphentanz (5 Frk.), Serenade des Mephisto (5 Frk.), Flohlied des Mephisto (5 Frk.).

Für Piano zu 4 Händen:

E. Redon: König v. Thule (5 Frk.), Serenade des Mephisto ($7^1/_2$ Frk.), Osterhymne ($7^1/_2$ Frk.), Ungarischer Marsch (9 Frk.), Sylphentanz (5 Frk.), Irrlichtertanz (9 Frk.), Romanze Margarethens (9 Frk.), Höllenritt (12 Frk.).

G. Benedict, Ungarischer Marsch ($7^1/_2$ Frk.).

De Miramont-Tréogate, Sylphentanz ($7^1/_2$ Frk.).

Für 2 Pianos zu 4 Händen:

De Miramont-Tréogate, Sylphentanz ($7^1/_2$ Frk.).

Für 2 Pianos zu 8 Händen:

A. M. Auzeude, Ungarischer Marsch (15 Frk.).

Für Piano und Harmonium:

A. Guilmand, Sylphentanz (9 Frk.), Ungarischer Marsch (12 Frk.).

Für Violine und Piano:

Léonard: Romanze Margarethens (6 Frk.), Irrlichtertanz ($7^1/_2$ Frk.), König von Thule (4 Frk.), Sylphentanz (5 Frk.), Faust-Arie (4 Frk.), Duett von Faust und Margarethe (6 Frk.), Serenade von Mephisto (5 Frk.), Ungarischer Marsch ($7^1/_2$ Frk.).

L. Dancla, Duo concertante über Faust-Motive (15 Frk.).

Demarquette, Sylphentanz (6 Frk.).

Für Violoncelle und Piano:

Nathan, Phantasie über Faust (15 Frk.).

Für Flöte und Piano:

Demarquette, Sylphentanz (6 Frk.).

J. Deneux, Ungarischer Marsch ($7^1/_2$ Frk.).

Für Violine, Violoncelle und Piano:

L. Dancla, Ungarischer Marsch ($7^1/_2$ Frk.).

Für Piano, Harmonium, Violine und Violoncelle:

A. Oechsner: Ungarischer Marsch (9 Frk.), Fausts Traum (9 Frk.), der König von Thule (6 Frk.), Serenade Mephistos (6 Frk.), Romanze Margarethens (9 Frk.).

2. **L'Enfance du Christ (des Heilands Kindheit).** Trilogie sacrée (Biblische Trilogie).

1) Der Traum des Herodes. 2) Die Flucht nach Ägypten. 3) Die Ankunft in Saïs. — Für Soli, Chor und Orchester. — Text von Hektor Berlioz, Deutsch von Peter Cornelius; opus 25. Paris, Richault; Leipzig, Kistner.

Partitur und Stimmen (à 36 Frk.), Chorstimmen (à 1 Frk.).

Klavier-Auszug zu 2 Händen mit Gesang, von Amédée Méreaux und Th. Ritter (12 Frk.). Paris, Richault.

Daraus einzeln: Die Flucht nach Ägypten, Orchester-Partitur (8 Frk.), Orchesterstimmen (20 Frk.), Chorstimmen (à 2 Frk.).

Die Ruhe der heiligen Familie, für Gesang und Piano (3 Frk.).

Abschied der Hirten und Ruhe der heiligen Familie, Chöre mit Piano (3 Frk.).

Trio der jungen Ismaeliten für 2 Flöten und Harfe (9 Frk.).

Dasselbe Trio, arrangiert für Piano von Th. Ritter ($7^1/_2$ Frk.).

Duo für Piano und Orgel über Motive der Trilogie von A. Guilmant ($7^1/_2$ Frk.).

Für Piano, Harmonium, Violine und Violoncello: von Öchsner: Die Ruhe der heiligen Familie (9 Frk.); Bethlehem (9 Frk.); Trio und Chor ($7^1/_2$ Frk.).

3. **Der fünfte Mai, Kantate zur Totenfeier Napoleons I.**, für eine Baßstimme mit Chor und großem Orchester. Text von Béranger, mit deutscher Übersetzung; opus 6.

Partitur und Orchesterstimmen (à 12 Frk.), Chorstimmen (à 3 Frk.). Paris, Richault.

Klavier-Auszug mit Gesang. Ebendaselbst ($7^1/_2$ Frk.).

4. **Tristia**, drei Chöre mit Orchester; opus 18. Paris, Richault.

1) Méditation réligieuse für großen Chor. Partitur (6 Frk.). 2) Ballade für Frauenchor. Partitur (9 Frk.). 3) Trauermarsch zur letzten Szene aus „Hamlet". Partitur (9 Frk.). Orchesterstimmen zu Tristia (25 Frk.). Chorstimmen (à 2 Frk.) — Paris, Richault.

Einzeln: Marche funèbre, Partitur (9 Frk.).

Klavier-Auszug mit Gesang von Nr. 1 u. 2 (à $3^3/_4$ Frk.).

Klavier-Auszug zu 4 Händen von Nr. 3.

5. **Sara la Baigneuse**, Ballade von Victor Hugo für 3 Chöre und Orchester; opus 11.

Partitur (15 Frk.), Singstimmen (5 Frk.). Paris, Richault.

Klavier-Auszug mit 2 Singstimmen. Ebendaselbst (9 Frk.).

6. **Vox Populi**, Zwei große Chöre mit Orchester; opus 20. Paris, Richault.

1) La Menace de France, Doppelchor. Partitur (10 Frk.). Singstimmen (à 1 Frk.).

2) Hymne à la France, 5stimmiger Chor (2 Sopr., 2 Ten., 1 Baß). Partitur (15 Frk.), Orchesterstimmen (15 Frk.), Singstimmen (1 Frk.).

Klavier-Auszug von Nr. 1 (Frk. 6), von Nr. 2 (10 Frk.).

7. **L'Impériale**, Kantate für 2 Chöre und großes Orchester (zur Eröffnung der Industrieausstellung 1855), opus 26. Orchesterpartitur. Paris, Brandus.

8. **Le Temple universel**, Doppelchor mit Orgel; opus 28. Partitur im Bureau des „Orphéon" (61 Rue Notre Dame de Nazareth).

V. Monodrama.

Lélio, oder **die Rückkehr zum Leben.** Monodrame lyrique (Melolog). Fortsetzung der „Episode aus dem Leben eines Künstlers". Text von Hektor Berlioz, Deutsch von Peter Cornelius. Für Orchester, Chöre, Soli und Deklamation; opus 14b. Paris, Richault; Leipzig, Kistner.

Partitur (25 Frk.), Orchesterstimmen (25 Frk.), Chorstimmen (5 Frs.).

Phantasie über Shakespeares „Sturm" für Orchester und Chor. Partitur (15 Frk.), Orchesterstimmen (20 Frk.), Chorstimmen (5 Frk.).

Klavier-Auszug mit Gesang, von St. Saëns (8 Frk.).

Daraus einzeln:

„Der Fischer", Ballade von Goethe, für Tenor und Piano ($4\frac{1}{2}$ Frk.).

„Gesang der Räuber", für Bariton und Chor mit Piano (6 Frk.).

„Chant de bonheur", für Tenor und Piano ($3\frac{3}{4}$ Frk.).

VI. Opern.

1. **Benvenuto Cellini**, Oper in 3 Akten. Text von A. Barbier und Léon de Wailly. Deutsche Übersetzung von Peter Cornelius, opus 23.

Partitur nicht im Druck erschienen. In Abschrift durch Choudens in Paris zu beziehen. Das Hoftheater in Weimar besitzt ein Exemplar.

Klavier-Auszug für Singstimmen und Pianoforte zu 2 Händen von Hans von Bülow. Zuerst erschienen in Braunschweig bei Litolff (4 Thlr.), vergriffen. Jetzt in Paris bei Choudens (15 Frk.).

Neun Gesangstücke daraus einzeln erschienen.

Kavatine: „Entre l'amour", mit Klavierbegleitung, Wien, Mechetti (45 Xr.).

2. **Beatrice und Benedikt**, komische Oper in 2 Akten, Text von Hektor Berlioz. Ohne Opuszahl. (Würde mit opus 27 zu bezeichnen sein.)

Partitur nicht erschienen. Ein vollständiges Exemplar, mit französischem und deutschem Text (von Richard Pohl), befindet sich im Archiv des städtischen Kurorchesters zu Baden-Baden. — Der französische Dialog ist im alleinigen Besitz von Richard Pohl in Baden-Baden, der deutsche Dialog in der Bibliothek des Weimarischen Hoftheaters.

Klavier-Auszug für Singstimmen und Pianoforte zu 2 Händen. Paris, Brandus (12 Frk.). — Mit deutschem Text (von Richard Pohl). Berlin, Bote und Bock (4 Thlr.).

Hieraus einzeln: Nr. 4. Duett Comment, le dédain pourrait-il mourir? Paris, Brandus (9 Frk.).

Nr. 8. Duo-Nocturne „Vous soupirez, Madame." Paris, Brandus (9 Frk.).

3. **La Prise de Troie** (die Eroberung von Troja), Große Oper in 2 Akten. Ohne Opuszahl. (Wäre mit opus 29 a zu bezeichnen.)

Partitur nicht erschienen. In Abschrift von Choudens in Paris zu beziehen.

Klavier-Auszug für Singstimmen und Pianoforte zu 2 Händen. Paris, Choudens (12 Frs.).

4. **Les Troyens à Carthage** (die Trojaner in Karthago), große Oper in 3 Akten. Ohne Opuszahl. (Wäre mit opus 29 b zu bezeichnen).

Partitur nicht erschienen. In Abschrift von Choudens in Paris zu beziehen.

Klavier-Auszug für Singstimmen und Piano. Paris, Choudens (15 Frk.).

Einzeln erschienen:

Ballet aus den Trojanern: 1. Pas des Almées. 2. Pas des Nubiennes. 3. Danse des Esclaves. Orchesterstimmen. Paris, Choudens (20 Frk.).

Marche troyenne. — Orchesterstimmen. Paris, Choudens (20 Frk.).

Symphonie déscriptive: Chasse royale. Orage. Orchesterstimmen. Paris, Choudens (60 Frk.).

Quintett und Septuor, mit Klavier. Paris, Choudens (3 Frk.).

Marche triomphale, für Pianoforte allein. Paris, Choudens (6 Frk.).

Balletts 1—3 für Piano allein. Paris, Choudens (3 Frk.).

VII. Konzertstück für Violine.

Rêverie et Caprice, Romanze für Violine mit Orchester; opus 8.

Partitur und Stimmen. Paris, Richault (6 u. 12 Frk.). Für Violine und Klavier. Ebendaselbst (6 Frk.) und Wien, Mechetti.

VIII. Gesänge für eine und zwei Stimmen und kleinen Chor.

1. **Irlande,** Recueil de 9 Mélodies à 1 et 2 Voix et Choeur avec accompagnement de Piano. Paris, Richault (25 Frk.); opus 2. Dichtungen von Th. Moore, übersetzt von Gounet. Zweite verbesserte Auflage.

Nr. 1. Le Coucher du Soleil, Rêverie für Tenor (3 Frk.).
Nr. 2. Helène, Ballade, Duett für Tenor u. Baß (3 Frk.).
Nr. 3. Chant guerrier, Chor für Tenor u. Baß ($3^3/_4$ Frk.).
Nr. 4. La Belle Voyageuse, Légende Irlandaise (3 Frk.).
Dasselbe mit Orchester, Partitur (6 Frk.).
Nr. 5. Chanson à boire, Chor für Tenor u. Baß ($3^3/_4$ Frk.).
Nr. 6. Chant sacré, Chor für 2 Soprane, 2 Tenöre, 2 Bässe ($3^3/_4$ Frk.).
Dieselbe mit Orchester. Partitur (6 Frk.), Stimmen (à 1 Frk.).
Nr. 7. L'Origine de la Harpe, Ballade (3 Frk.).
Nr. 8. Adieu Bessy, Romanze, für Tenor ($3^3/_4$ Frk.).
Nr. 9. Elegie, für Tenor ($4^1/_2$ Frk.).

2. **Les Nuits d'Été.** 6 Mélodies avec accomp. de Piano. Dichtungen von Théophile Gautier, opus 7. Paris, Richault 15 Frk.

Nr. 1. Villanelle, für Sopran oder Tenor ($2^1/_2$ Frk.).
Nr. 2. Le Spectre de la Rose, für Alt (3 Frk.).
Nr. 3. Sur les lagunes, Lamento, für Tenor oder Bariton ($3^3/_4$ Frk.).
Nr. 4. Absence, für Sopran oder Tenor (3 Frk.).
Nr. 5. Au Cimetière, Clair de lune, für Tenor ($3^3/_4$ Frk.).
Nr. 6. L'Ile inconnue, für Sopran oder Tenor ($3^3/_4$ Frk.).
Dieselben in Partitur, mit deutschem Text von Peter Cornelius. Winterthur, Rieter-Biedermann ($3^1/_3$ Thlr.)
Dieselben mit deutschem Text, im Klavier-Auszug ($1^2/_3$ Rthlr.). Winterthur, Rieter-Biedermann.

3. **La Captive,** Paroles de V. Hugo. Rêverie pour Contralto avec Orchestre, ou Piano; opus 12. Paris, Richault. Partitur (9 Frk.), Orchesterstimmen (12 Frk.).
   Für Gesang und Piano (4½ Frk.).
   Für Violoncello und Piano (6 Frk.).
   Dasselbe mit deutschem Text von Peter Cornelius: „Die Gefangene". Leipzig, Kahnt (1½ Mark).
   Dasselbe mit deutschem Text von Grünbaum, Klavier-Arrangement von Stephen Heller. Berlin, Schlesinger.

4. **Fleurs des Landes,** Heideblumen, 5 Mélodies pour 1 et 2 voix et Choeur, avec Piano; opus 13. Paris, Richault.
   1. Le Matin, Romanze für Sopran oder Tenor (4½ Frk.).
   2. Petit oiseau, Chanson für Tenor oder Bariton (3 Frk.).
   3. Le Trébuchet, Scherzo für 2 Stimmen (3 Frk.).
   4. Le Jeune pâtre breton, für Sopran oder Tenor, mit Horn (3 Frk.).
   5. Le chant des Bretons, für 2 Tenore oder Bässe (3¾ Frk.).

   Gesangsstimmen allein (à ½ Frk.)
   Le jeune Pâtre breton, mit Orchester. Partitur (7½ Frk.). Paris, Richault.

5. **Feuillets d'Album,** 6 Mélodies pour 1 et 2 voix et choeur avec a accompagnement de Piano; opus 19.
   1. Zaïde, Boléro mit Kastagnetten für Sopran. Paris, Richault (4½ Frk.); Wien, Haslinger (45 Xr.); Wien, Mechetti (30 Xr.).
   2. Les champs, Aubade für Tenor. Paris, Richault (3¾ Frk.); Wien, Mechetti (30 Xr.).
   3. Chant du Chemin de fer, Chor für Tenor u. Baß mit Tenor-Solo. Paris, Richault (9 Frk.)
   4. La Prière du Matin, Chœur d'Enfants, für 2 Soprane und Piano. Paris, Escudier und Richault.
   5. Le Chasseur Danois, für Baß und Piano. Paris, Bernard Lotte und Richault. Berlin, Stern u. Co. (7½ Sgr.).
   6. La Belle Isabeau, Conte pour Sopran et Piano. Paris, Mayant und Richault.

6. **Collection de 33 Mélodies,** réunies, pour chant et Piano. Paris, Richault (15 Frk.).

IX. Orchestrierung fremder Werke.

1. **Recitative zum Freischütz** von C. M. v. Weber. Für die große Oper in Paris. — Partitur, Manuskript durch das Bureau der Großen Oper in Paris zu beziehen.
Klavier-Auszug, in der Ausgabe des Freischütz, bei Brandus in Paris. Konform mit den Aufführungen in der Großen Oper (12 Frk.).
2. **Invitation à la valse** (Aufforderung zum Tanz) von C. M. v. Weber, Orchestriert. Paris, Brandus. Partitur (6 Frs.), Orchesterstimmen (24 Frs.).
3. **Le Roi des Aulnes** (Erlkönig), von Franz Schubert, Orchestriert. Partitur. Paris, Legoult.
4. **La Marseillaise**, de Rouget de l'Isle arrangée pour grand Orchestre et double choeur. Paris, Brandus.
Partitur (4 Frk.), Orchesterstimmen (4 Frk.), Singstimmen ($^1/_4$ Frs.).
5. **Marche marocaine de Léopold de Meyer**, Orchestriert. Orchesterstimmen, Paris, Escudier. Partitur, Wien, Diabelli.

X. Gesammelte Schriften.

1. **Voyage musical en Allemagne et en Italie**, 2 vol. Paris, Labille. (Vergriffen.)
Daraus einzeln: Musikalische Reise durch Deutschland, deutsch von Lobe, Leipzig, Friedlein und Hirsch ($22^1/_2$ Sgr.).
Deutsch von A. Gathy; Hamburg, Schuberth u. Co. (20 Sgr.).
2. **Traité d'Instrumentation et d'Orchestration moderne.** Suivi de la Théorie du chef d'Orchestre. Mit Beispielen in Partitur; opus 10.
Erste Ausgabe, ohne die Theorie des Orchesterchef. Paris, Schönenberger (Vergriffen).
Dieselbe in deutscher Übersetzung von Grünbaum. Berlin, Schlesinger (8 Thlr.).
Dieselbe, ohne Notenbeispiele (nach den Feuilletons im Journal des Débats) übersetzt von Leibrock. Leipzig, Breitkopf und Härtel (1843).
Zweite verbesserte Auflage. Paris, Lemoine (40 Frk.).
Deutsch von A. Dörffel. Leipzig, Heinze, Leuckart.
Italienisch, Mailand, Ricordi.
Englisch, London, Novello.

3. **Les Soirées de l'Orchestre.** 2 vol. Paris, Michel Lévy frères. 1. Auflage 1853. 2. Auflage 1854. 3. Auflage 1861.
4. **Les Grotesques de la Musique.** 1 vol. Paris, Lévy 1859. 2. Auflage 1861. (3½ Frk.)
5. **A travers chants.** 1 vol. Paris, Lévy 1863. (3½ Frk.)
6. **Mémoires.** Comprenant les Voyages en Italie, en Allemagne, en Russie et en Angleterre. 1 vol. Paris, Michel Lévy Frères 1870. — 2. Auflage 1873. 2 vol. (à 3½ Frk.)
7. **Correspondance inédite** (1819—1868) avec une Notice Biographique par Daniel Bernard. Paris 1879. Calman Lévy. (3½ Frs.)
8. **Lettres intimes**, avec une Préface par Charles Gounod. Paris 1882, Calman Lévy. (3½ Frk.)

Hektor Berlioz' Gesammelte Schriften, übersetzt und herausgegeben von Richard Pohl.

Autorisierte Ausgabe. In 4 Bänden:

1. A Travers Chants. Musikalische Studien, Huldigungen, Einfälle, Kritiken.
2. u. 3. Orchester-Abende. Musikalische Novellen und Genrebilder.
4. Musikalische Grotesken. Humoristische Feuilletons.

1. Ausgabe, Leipzig, Heinze, 1864.
2. Ausgabe, Leipzig, Leuckart, 1876.
(Geheftet 10 Mark. Gebunden 13½ Mark.

XI. Anhang.

Phantasien über Werke von Berlioz.

1. **Fantasie für großes Orchester**, über Motive aus „Benvenuto Cellini“ von Hektor Berlioz, von **C. Stör** in Weimar; Manuskript.
2. **„Bénédiction et Serment“**, deux Motifs de „Benvenuto Cellini“ de Hector Berlioz, transcrits pour le Piano par **Fr. Liszt.** — Braunschweig, Meyer. (15 Sgr.) —

Dieselben, für das Piano zu 4 Händen von **Liszt**. — Ebendaselbst. (25 Sgr.)

3. **„Benédiction et Serment“**, nach der Transkription von **Liszt**, orchestriert von **C. Stör.** — Manuskript.

4. **Dasselbe**, für Militärmusik, von Golde in Erfurt. Manuskript.

5. **„L'idée fixe“**, Melodie von Berlioz (aus der Symphonie fantastique). Transkription von **Liszt**. — Wien, Mechetti. —

6. **Phantasie für Pianoforte** über Motive aus „Benvenuto Cellini“ von **Joachim Raff**. — (Aus der „Oper im Salon“, 2. Folge.) — Hamburg, Schuberth u. Co. —

7. **Quadrille** über Motive aus „Benvenuto Cellini“ von Hans von Bülow. — Für Orchester; für Pianoforte zu 2 und 4 Händen. Hannover.

8. **Grande Phantaisie** pour Piano seul sur l'Apothéose de la Symphonie funèbre et triomphale, par S. Thalberg. Paris, Brandus. (10 Frk.)

9. **Phantasie** für Pianoforte und Orchester, über Motive aus Lélio, von F. Liszt. Manuskript.

10. **Duo concertante** für Violine und Piano über Faust-Motive, von L. Dancla. Paris, Richault.

G. Pätz'sche Buchdruckerei (Otto Hauthal) in Naumburg a/S.